L. eleg. g. 321 pb

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Vorträge

über

Aesthetik

für

bildende Künstler

in

der Königl. Academie für bildende Künste

zu **Dresden**

gehalten

von

Johann Gottlob von Quandt

auf Dittersbach und Röhrsdorf, Eschdorf und Rossendorf und Zesching, Ritter des K. S. C. V. O., Mitglied des academischen Raths zu Dresden, Ehrenmitglied der Königlichen Academien der bildenden Künste zu Berlin und München, Mitglied des Berliner Vereins für den Cölner Dombau, Ehrenmitglied des Breslauer Künstlervereins, des Nürnberger Dürervereins, u. s. w.

Leipzig,

Verlag von C. L. Hirschfeld.

1844.

BIBLIOTHECA REGIA

94. D.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Vorrede.

Ich denke mich an die Stelle des Recensenten und halte mich nur an den Titel des Buchs. Vor Allem sage ich, was das Buch nicht ist. Vorträge sind keine Vorlesungen. Wer etwas vorträgt, muß zwar den Gegenstand der Rede reiflich bedacht haben, aber das gesprochene Wort wird im Augenblicke geboren; es entsteht zwischen dem Redner und seinen Zuhörern ein Rapport, den man fast für magnetisch halten möchte, welcher durchaus zwischen dem Verfasser einer Schrift und seinem ihm unsichtbaren Leser nicht stattfindet. Wer spricht, fühlt, wo er verstanden wird, und eilt weiter, verbreitet sich über andere Punkte und wiederholt auch wohl solche, von welchen er glaubt, daß sie nicht überzeugten. Daher kommt es, daß Vorträge nicht die Abgemessenheit von Vorlesungen haben. Der Verf. dieser Vorträge schrieb sie aus lebendiger Erinnerung nieder, oft wörtlich, wie er sie gehalten hat, und der Charakter des Vortrags sollte nicht in der Ausarbeitung untergehen; einige Gegenstände, zumal das ironische System Solgers und Hegels Aesthetik, wurden jedoch ausführlicher schriftlich als mündlich besprochen.

Nun heißt der Titel: „Vorträge über Aesthetik." Man spricht seine Meinung aus und spricht über die Meinungen Anderer; folglich wird hier nicht ein abgeschlossenes System der Aesthetik vorgetragen, sollte sich auch im Verfolg der Betrachtung zeigen, daß der Menschengeist im Laufe von Jahrtausenden in Wissenschaft und Kunst eine Aesthetik erlebt und durchlebt hat, was mehr sagen würde, als irgend eine Aesthetik abstracter Art. Daher sind diese Vorträge keine reine Aesthetik, sondern spielen in die Kunstgeschichte hinein und die Geschichte wird zu einer gelebten Disciplin der Philosophie. Die Philosophie gleicht dem-

nach den Wurzeln eines Baumes, die in die Tiefe gehen, wo sie Nahrung saugen, und die Kunst den Zweigen, welche gleich jenen, aber im Lichte, sich ausbreiten und Früchte tragen, und nur beide sind in ihrer Gemeinschaft der Baum des Lebens.

Auf was für ein Bücherbret soll man nun in einer wohlgeordneten, nach Fächern eingetheilten Bibliothek ein solches Buch stellen? und unter welche Rubrik kann es der Redacteur einer Literaturzeitung bringen? denn es scheint recht malicieuser Weise von dem Verfasser Kunst, Philosophie, Geschichte, Ideales und Reales durch einander gemischt zu seyn.

Der Titel des Buchs spricht noch besonders aus, daß diese Vorträge für bildende Künstler und zwar in der Academie zu Dresden gehalten worden sind. Daraus kann man schließen, daß diese Vorträge in einer jungen Künstlern faßlichen Sprache gehalten werden mußten, wobei soviel als nur immer möglich sich der Redner einer philosophischen Terminologie enthalten mußte, wodurch der mystische Reiz der Wissenschaft zum Theil verloren ging, und daß dennoch Vieles zu erklären und wenigstens das Nöthigste aus andern Disciplinen zu besserem Verständniß herbei zu holen blieb, weshalb denn auch eine reinliche Abzirkelung auf die Aesthetik zu vermissen seyn wird. So geht es denn auch ohne Wiederholungen nicht ab, zumal da sich der Redner es zur Aufgabe machte darzulegen, wie der Geist, einen großen Kreis durchlaufend, seinem andern Seyn zu entfliehen suchte und sich selbst im Realen wiederfand, mit welchem ihn die Kunst nun unzertrennlich in ein Einsseyn aufnahm.

Wie wir unsern Mann kennen, so wird er auch seine Meinung nicht verschwiegen haben, sogar wenn sie von den Ansichten solcher Philosophen abwich, gegen welche nur den leisesten Zweifel zu hegen, in unsern Tagen gefährlich ist. Der Verfasser wird daher sich nicht gegen starke Erwiderungen verhegen können.

Mit Recht kann man dem Verfasser den Vorwurf machen, daß er keine Kenntniß der classischen Sprachen hat; allein er wird sich sehr gern von solchen belehren lassen, die besser als Schleiermacher und Buhle griechisch verstehen und den Plato und Aristoteles tiefer als jene aufgefaßt haben.

Erstes Kapitel.

Abschnitt I.

Einleitung.

Meine jungen Freunde! Sie haben dem Lehrer, welcher durch den Tod aus Ihrer Mitte entschwunden ist, mancherlei schätzbare kunstgeschichtliche Kenntnisse zu verdanken, und als mir der ehrenvolle Auftrag ertheilt wurde, einstweilen seine Stelle zu vertreten, so machte ich es mir zur Aufgabe, eine Wissenschaft vor Ihnen zu entfalten, welche den Meisten darum wohl fremd blieb, weil viele ausübende Künstler dagegen eine natürliche Abneigung fühlen. Diese Wissenschaft wird Aesthetik genannt und der Widerwille der Künstler gegen solche ist aus der Weise, wie sie meistens behandelt wird und aus dem Wesen der Geistesthätigkeit des Künstlers sehr leicht erklärlich; denn die Kunst ist ein Können und die Aesthetik ein Erkennen und Ihr Denken, meine jungen Freunde, ein bildliches. Ihre

Werke sind leibhafte Ausgeburten des Geistes, und in diesen Ideen und Bilder ganz Eins. Dagegen sind die Erkenntnisse des reinen Denkers unbildlich, er entleibt den Geist, entseelt die Natur und zersetzt das, was in seiner Einheit sein Daseyn hatte. Wäre dies Aesthetik, so würde zwischen Künstlern und Kunstphilosophen wohl kein Friede möglich seyn. Mein Vorhaben aber ist, Sie mit dieser Wissenschaft zu versöhnen, und ich hoffe, daß es mir gelingen wird; denn dieses Erkennen des Gedankens im Bilde, dies Vindiciren des Begriffs für das Abstractionsvermögen und dies Zergliedern ist nur eine einseitige Anwendung der Aesthetik, aber nicht ihre Aufgabe.

Die Kunst giebt uns auf mannigfaltige Weise Veranlassung zum Nachdenken. Wir können sie als Aufbewahrerin von Erinnerungen an längst geschehene Begebenheiten, Sitten und Denkungsweisen aus der Vorzeit und entfernte Personen betrachten. Von dieser Seite genommen, erscheint die Kunst in der untergeordneten Rolle der Gehülfin für die Geschichts- und Alterthumskunde in ihrer niedrigen monumentalen Bedeutung, und die Wissenschaft, welche sich mit der geschichtlichen Auslegung von Kunstwerken beschäftigt, wird Archäologie genannt. Wenn Ihnen ein Gelehrter, besser als ich es vermag, z. B. eines der herrlichsten Meisterwerke Raphaels, die Madonna di S. Sisto, welche ich in Müllers Kupferstich hier vor Ihnen aufgestellt habe, so erläutert, daß er Ihnen sagt, zu welcher Zeit Madonnenbilder zuerst gemalt worden sind, wer der heilige Sixtus und wer die heilige Barbara war, und daß die Engel als Kinder darzustellen aus dem Heidenthum sich herschreibt, weil erotische Genien als Kinder darzustellen bei den Alten gebräuchlich gewesen ist, so hat er Ihnen eine archäologische Erklärung des Bildes gegeben.

Ein Maler wird Sie auf die Zeichnung, die Gewandung,

die Weise des Farbenauftrags, das Colorit, die Beleuchtung aufmerksam machen und er kann dies nicht, ohne die Eigenthümlichkeit zu berücksichtigen, mit welcher jeder Gegenstand im Bilde behandelt ist, als: die hohe Gestalt der Jungfrau, die Zartheit der Barbara, das Kräftige und Feste in den Formen des Sixtus und die Fülle in denen der Engel. Die Gewandung wird er jedem Charakter angemessen finden. Es wird seinem Blicke nicht entgehen, daß, wenn auch eine allgemeine Helligkeit alle Gestalten umfließt, sich nur hie und da kurze Schlagschatten entdecken lassen, weil alles in freier Luft schwebend gedacht ist, doch jede Organisation, nicht nur nach Alter und Geschlecht, sondern auch nach eigenthümlicher Beschaffenheit, ihr eigenes Colorit hat. Der Farbenauftrag selbst, so zwanglos frei, so ungesucht und sicher, so mit einem Mal und nur hie und da mit Lasuren noch ätherischer gestimmt, wird seine Bewunderung erregen. Diese Bemerkungen gehen aus einer artistischen Weise, Kunstwerke zu betrachten, hervor, und wenn sie auch nur auf der Oberfläche des Bildes verweilen, deuten sie doch schon auf ein Geistiges hin, warum Raphael so, und nicht anders, dies Bild malen, zeichnen und coloriren konnte.

Die wahre ästhetische Auffassung wäre aber diese, wenn Raphaels Gemälde in dem Beschauer zur Anschauung würde. Von dem Kunstgelehrten und dem Kunstkenner kann man sagen, daß sie die Kunstwerke besehen, von dem Ästhetiker aber, daß er sie schaut. Ich will hiermit sagen, daß jene das Kunstwerk als einen Gegenstand sinnlicher Wahrnehmung auffassen, woran sie dann anderweitige Betrachtungen anknüpfen und fortspinnen, und dieser das Bild durch die Sinne in sich aufnimmt und als Wahrnehmung im Gemüthe, als einer Anschauung, als einer innern Wahrnehmung sich bewußt wird.

Diese Wissenschaft von des Geistes Anschauen sinnlicher Eindrücke ist Aesthetik, was so viel als Sinnenlehre heißt. Andere haben diese Wissenschaft transcendentale Sinnenlehre genannt, womit angedeutet werden soll, daß es die Wissenschaft sey, welche davon handelt, wie die sinnlichen Wahrnehmungen zur Anschauung des Geistes hinansteigen, damit diese Sinnenlehre nicht mit der Lehre von den Sinnen verwechselt wird, was der Physiologie zukommt. *)

Ich brauche hier nur im Vorübergehen zu erwähnen, daß man die Aesthetik auch ehemals Geschmackslehre nannte, weil die sinnlichen Eindrücke im Gemüthe Veränderungen, verschiedenartige Stimmungen, die überhaupt Gefühle genannt werden, und mancherlei Vorstellungen hervorbringen, über welche die praktische Vernunft aus Gründen urtheilt und richtet, billigt oder verwirft und so sich als ein höherer Geschmack, welcher Angenehmes und Unangenehmes unterscheidet, zeigt.

Die erste vorläufige Erklärung, was unter Aesthetik zu verstehen sey, wird Ihnen schon eine gute Meinung von dieser Wissenschaft beigebracht haben; denn Sie werden von ihr nun erwarten, daß sie nicht den Gedanken entleibt, das Bild nicht in Gedanke und Erscheinung zersetzt, nein! daß sie vielmehr

---

*) Sollte die Aesthetik nicht als eine selbstständige Lehre anerkannt werden, was von Vielen bestritten worden ist, weil sie andere philosophische Wissenschaften zu ihrer Begründung voraussetzt, so würde sie doch, als die Lehre von der Synthesis des niedern und höhern Erkenntnißvermögens, eine der wichtigsten Stellen in der höheren Psychologie einnehmen, und gewiß in der psychologischen Anthropologie die höchste, weil das Erkennen des Geistigen im Sinnlichen, des Idealen im Realen, eines der wesentlichsten Merkmale und Eigenschaften des Menschen und sein edelster Vorzug ist, wenn wir ihn mit dem Thiere vergleichen, welches nur Bewußtseyn und Verstand, aber keine Vernunft, Einbildungskraft, aber keine Phantasie, Empfänglichkeit (Receptivität), aber keine freie, sich selbst bestimmende Geistesthätigkeit (Spontaneität) hat.

die Einheit von Bild und Gedanke beweist. Denn wird das Bild zur Anschauung im Geiste, das heißt, zu einem bildlichen Begriffe, soll es nicht blos Vorstellung eines sinnlichen Gegenstandes bleiben, so muß das Bild selbst ein Gedanke seyn, der in sinnlich wahrnehmbarer Form zur Erscheinung kommt und so ist allemal die innere, geistige Anschauung eine Einheit von Gedanke und Bild, das Bild ist die Erscheinung eines Begriffs, und nicht nur die Einheit, sondern der Begriff selbst würde dadurch aufgehoben, wenn man ihn von seiner Erscheinungsform, die zu seinen wesentlichen Bestandtheilen gehört, trennte. Bild ist Erscheinung eines Begriffs.

Es giebt zwar noch Schriftsteller über Kunst, welche von Einkleidung eines Gedankens sprechen, als wenn der Gedanke so nur im Bilde stäke, wie ein Statist in einer Löwenhaut oder einem Bärenfelle, je nachdem ein oder das andere wilde Thier in dem aufzuführenden Stücke gebraucht wird. Ja sogar so weit ist ein Gelehrter gegangen, daß er behauptet, ein Gedanke werde durch die künstlerische Behandlung schön oder häßlich und das Material, aus welchem ein Künstler das Kunstwerk fertigt, bedinge den Styl desselben, da doch Styl die bildliche Auffassung des Gedankens ist und dabei der Geist frei und an keine Beobachtung gebunden wirkt. Daß ein Künstler etwas materiell Unausführbares nicht unternehmen wird, z. B. der Bildhauer keine schwebende Figur, versteht sich von selbst, denn es ist hier von der Wahl eines Gegenstandes und dessen Ausführbarkeit die Rede, aber nicht von der Bestimmung des Styls. Nicht leicht wird Jemand wieder auf einen so unsinnigen Einfall kommen, wie Giovanni da Bologna, der es unternahm, plastisch einen Hauch, der aus dem Munde des Boreas herausfährt und auf dessen Spitze Merkur schwebt, darstellen zu wollen; oder einen Ganymedes, der von dem Adler

des Zeus emporgetragen wird, durch einen Strick an der Decke eines Saales aufzuhängen, wie dies im Palast S. Marco in Venedig zu sehen war. So schön auch letzteres Bildwerk ist, welches dem Leochares zugeschrieben wird, so stört doch der Widerspruch zwischen Hängen und Schweben und man ist es sich zu deutlich und immer bewußt, daß der Stein nicht fliegen kann.

Das Trennen von Gedanken und Bild verräth einen Mangel an Kunstsinn, welcher beides in einer Einheit denkt und sogar Mangel an Gewöhnung logisch zu denken, denn diese Trennung und die Behauptung, daß Gedanke und Bild nur eine beliebige Verbindung zweier Verschiedener in einem Dritten, dem Kunstwerke, wäre, widerspricht dem Princip der Identität A = A. Man darf sich selbst nur auf die Probe stellen, und versuchen, ob man sich ein wahres Kunstwerk anders denken kann, als es ist, ohne den Gedanken zu ändern. So ist es auch ganz unmöglich, sich z. B. ein Raphael'sches Bild mit einem Rubens'schen Colorit vereint zu denken, oder überhaupt die bildliche Denkungsweise eines großen Künstlers mit der eines andern zu vermischen, worüber wir in der Folge noch mehr zu sagen Veranlassung finden werden.

Dieses Trennen eines Aeußern von einem Innern, seines Wesens und seines Scheins und des Seyns von seiner Erscheinung, wurzelt in einer Zeit, wo man sich Seele und Leib als zwei getrennte Dinge, den Leib gleichsam als Schachmaschine und die Seele als den Schachspieler dachte, welcher in der Maschine steckt.

Sie begreifen nun, meine jungen Freunde, daß Künstler und Aesthetiker nicht feindlich einander gegenüber, sondern freundlich einander zur Seite stehen, denn der Aesthetiker erkennt, was Sie als Künstler können. Kunst heißt ja soviel

als das Können und Ihr Vermögen besteht darin, bildlich zu denken und den bildlichen Gedanken zu realisiren, das heißt, ihm eine materielle Selbstständigkeit zu geben und zum Object sinnlicher Wahrnehmung zu machen; zu bewirken, daß der Gedanke wirklich wird, nicht blos ein Gedankending, ein Noumen bleibt, sondern als Erscheinung, Phänomen, in Raum und Zeit gegenwärtig ist.

Keineswegs ist es meine Absicht, Sie zu Kunstphilosophen zu machen, denn Ihnen ist eine höhere Macht gegeben, mit der Sie die durch Schuld der Philosophen in Geist und Stoff zerfallene Welt wieder zu einer innigsten Einheit bringen. Der Aesthetiker begreift nur das, was Sie können. Da nun jede Uebung im Denken den Geist erweitert und entwickelt, so halte ich es für nützlich, wenn Sie Sich durch eine Wissenschaft, die in so naher Beziehung zur Kunst steht, im Denken üben.

Auch wird Sie ein klareres Denken von manchen Verirrungen abhalten, in welche selbst große Künstler und Kunstgelehrte verfallen sind. Lassen Sie uns die Grundsätze recht festhalten, daß die Kunst ein Verwirklichen des Gedankens, das Bild Erscheinung eines Begriffs und in der Kunst Begriff und Erscheinung Eins ist.

Wir wollen gleich versuchen, was aus diesen Sätzen für anwendbare Folgerungen gezogen werden können, denn wären es blos logische Bestimmungen, wie und als was wir uns die Kunst und die Kunstphilosophie zu denken hätten, so würde ich etwas sehr Müßiges gethan haben, indem ich Ihnen solche vortrug.

Wenn wir so eben uns überzeugten, daß in der Kunst Begriff und Erscheinung Eins ist, so folgt daraus, daß der Künstler Erscheinungen, mögen es solche seyn, welche die

Natur oder die Kunst ihm darbietet, aufmerksam zu betrachten, zu studiren, aufzufassen und sich zu üben hat, sie wiederzugeben, denn alle Erscheinungen sind nach Obigem auch Begriffe, und wie der Philosoph und der Dichter sich im Denken übt, so lernt der Künstler an Erscheinungen bildlich denken. Ferner berechtigt uns obiger Satz zu der Forderung an den Künstler, daß seine Werke bildlich vollkommene Darstellung seiner Gedanken seyn sollen, und darum können wir uns nicht mit schönen Gedanken und schlechten Bildern abfertigen lassen, denn da Gedanke und Bild Eins sind, so wird in einem schlechten Bilde der Gedanke auch nur unvollkommen vergegenwärtigt seyn und errathen werden müssen. So z. B. ist eine krüppelig gezeichnete Figur immer ein schlechter Gedanke.

Sodann folgt aus dem Satze: Begriff und Erscheinung sind Eins, der Grundsatz, daß der bildende Künstler nur das bildlich Denkbare und insbesondere der Maler nur das sichtbar Denkbare darstellen soll. Alle reine Verstandesformen, Kategorien, ja alle Forderungen der praktischen Vernunft sind nicht bildlich denkbar.

Man wird vielleicht lächelnd einwenden, daß diese Warnung überflüssig sey, weil es wohl keinem Künstler einfallen würde, die Einheit, Vielheit, Allheit u. s. w., oder eine Forderung, wie diese: Handle so, daß deine Handlungsweise allen Andern zum Gesetz wird, oder, kürzer gesagt: Handle musterhaft — darstellen zu wollen. Wenn auch nicht gerade diese Aufgaben, so hat man doch schon oft mit ansehen müssen, wie sich Künstler selbst und Kunstfreunde mit Darstellungen von christlichen Pflichten und Abstractionen gequält haben, z. B. mit der Forderung der christlichen Liebe: seinen Nächsten zu lieben, wie sich selbst, oder der Abstraction, wie die: der Wahrheit.

Stellt nun auch der Künstler eine Handlung dar, durch welche eine Forderung der Vernunft erfüllt wird, so ist doch die Forderung darin nicht dargestellt, obwohl sie dieser Handlung als Regel zu Grunde liegt. Noch weit weniger ist eine Aufgabe durch eine Allegorie zu lösen, denn diese ist nur eine Anspielung, nur ein Gleichniß, aber kein Gleiches, also keine Vergegenwärtigung des Gedankens, und so findet bei der Allegorie auch keine Einheit von Gedanken und Erscheinung statt, wie bei dem Kunstwerk seyn soll. Noch weniger ist durch Symbole gethan, welche blos entfernt an einen Begriff dadurch erinnern, daß sie eine mit ihm verwandte Vorstellung erwecken. So z. B. ist durch den barmherzigen Ritter nicht die Forderung ausgesprochen: du sollst deinen Nächsten lieben, wohl aber ist Menschenliebe darin vergegenwärtigt. Den geistreichen Gedanken: daß das Genie das Glück im Augenblick ergreift, hat Guido durch sein schönes Bild eines reizenden Weibes, welches eilend Schätze ausstreut und von einem fliegenden Knaben im Laufe bei den Haaren gefaßt wird, doch nicht dargestellt; denn vergegenwärtigt ist nur ein fliehendes Weib, die unser Verlangen erregt und ein Knabe, der sie bei den Haaren festhält — und wieviel andere Auslegungen läßt dieses Bild nicht zu? — Soll es nicht vielleicht auch heißen: „Amor fesselt das Glück?" Oder: „das Glück streut über die Erde seine Gaben aus, aber als Geliebte gehört es ganz dem Genius?" Die Wahrheit etwa durch ein Weib mit einem Spiegel darzustellen, würde eben so wenig den ästhetischen Anforderungen genügen, welche eine völlige Einheit des Gedankens und Bildes verlangen, indeß hier der Gedanke nur an ein Bild angereiht und dieses gleichsam nur ein mnemonisches, ein Gedächtnißmittel wäre. Eben darum hat man Bilder, an welche Gedanken blos angereiht sind, symbolische genannt, indem dadurch zwar ein

Gedanke bezeichnet, jedoch nicht dargestellt wird. Aber dargestellt soll der Gedanke werden und er ist nur da, wenn Gedanke und Bild Eins sind.

Abschnitt II.

Ein System der Aesthetik würde Sie, meine jungen Freunde, vielleicht für sich gewinnen und Ihnen einen festgesponnenen Leitfaden für anderweitiges Nachdenken geben, allein es ist meine Absicht nicht, wie ich schon erklärt habe, Sie zu Philosophen zu machen, für eine Schule der Philosophie anzuwerben oder zu überreden, sondern vielmehr zum eignen Nachdenken aufzufordern und nur in Ihnen die Entwickelung der eigenen Erkenntniß des Schönen und der Kunst zu veranlassen, damit Sie in Sich selbst erfahren, wie diese Wissenschaft durch viele einzelne Denker entwickelt worden und bis zu ihrem gegenwärtigen Standpunkt gelangt ist. Damit Sie aber nicht mehr erwarten, als ich versprechen kann, so unterscheiden Sie ja Erkenntniß und Anschauung, und wie einige Weltweisen sehr richtig gesagt haben, ist jenes ein Wissen des Wissens, ein sich selbst Rechenschaft geben von den Gründen, warum ich mir etwas unter bestimmten Merkmalen und unter keinen andern, als ich solchem beimesse, denke. Ist nun aber der Gegenstand der Erkenntniß noch ein äußerer, so sage ich zu mir selbst, dies Aeußere, von dessen Daseyn ich durch meine Sinne überzeugt bin, kann ich aus Gründen meiner Vernunft mir nicht anders denken, als den Begriff, den ich in mir davon gemacht habe; ein bildlicher Begriff aber, ein solcher, in wel-

chem die Wahrnehmungen meines äußern Sinnes in die Einheit eines Gedankens gebracht sind, ist eine Anschauung, und dies, meine Herrn Künstler, ist Ihre Aufgabe, die sinnlichen Wahrnehmungen in die Einheit einer Anschauung zu bringen, oder, was dasselbe ist, in die Einheit des Begriffs, als dessen Merkmale, die mannigfaltigen Wahrnehmungen des äußern Sinnes zu bringen. Dies kann Ihnen niemand lehren, es muß die eigenthümliche Fähigkeit Ihres Geistes seyn, welche Sie unter der Leitung wackerer Meister durch Uebung auszubilden haben.

Was ich soeben sagte, um unerfüllbare Erwartungen und Anforderungen abzuweisen, dient zugleich als Erinnerung an die Erklärungen, welche ich Ihnen in unserer vorigen Zusammenkunft über Kunst und Aesthetik gegeben habe.

Ich darf daher unbedenklich weiter fortschreiten, und der Weg, welchen ich wählte, um in Ihnen selbst die Erkenntnisse zu entwickeln, ist der historische; denn die Geschichte ist nichts Anderes, als Entwickelung des Menschengeistes. Wo anders könnten wir wohl die älteste Weisheit finden, als in der Sprache, die bei dem Menschen mit und aus dem Denken entspringt. Sie nennt das, was der Mensch kann und durch sein Können hervorbringt, Kunst. Es ist hiernach schon der Unterschied von Natur und Kunst ausgesprochen. Es würde uns hier in ein anderes Gebiet des Denkens hinüberführen, wenn wir darauf eingingen zu untersuchen, was wir uns unter Natur zu denken haben, und für den nächsten Zweck ist es hinreichend, die Natur uns als das Nothwendige und Durchausseyende, als die sich selbst fordernde Veräußerung der göttlichen Vernunft zu denken. Demnach ist das Absolute sich selbst Zweck und das absolut Nothwendige. Der Mensch aber muß nicht was er kann, er will was er kann, und so sind seine Werke

Werke der Freiheit. Der Wille setzt aber ein Wissen voraus; denn was man nicht wüßte, könnte man ja auch nicht wollen, man wüßte nicht, was man wollte. Folglich ist das Werk des Menschen ein solches, in welchem ein Gewußtes und ein Gewolltes zur Einheit geworden ist; das Kunstwerk ist ein Werk des Könnens, in welchem Wissen und Willen zur Einheit geworden sind, wie das Wort Kunst aus zwei Wurzeln, von können und kennen, abstammt und in sich die Begriffe von können und kennen vereint. Da wir aber nur wollen, was wir vernünftiger Weise für durchaus angenehm halten, das durchaus Angenehme aber in einer Hinsicht das Gute, in einer andern das Schöne ist, so muß das Werk des Willens und Könnens ein durchaus Angenehmes seyn, und so ist es vernünftig nothwendig, daß das Kunstwerk schön sey.

Schön ist aber mit Schein verwandt, und so ist das Schöne das durchaus angenehm Erscheinende, das Schöne ist der Schein des Kunstwerks. Bei einer höhern Entwickelung des Geistes und der Philosophie über Kunst kommt man freilich mit dem Begriffe Schein, so viel als Sinneneindruck, nicht mehr aus, und man hat daher ein Wort höherer Bedeutung nöthig gehabt und das Wort Erscheinung gebildet, worüber wir weiter sprechen werden.

Hieraus erkennen Sie aber, daß in der Sprache eine tiefe Philosophie liegt, und was von sehr frühen Zeiten an unter Kunst und schön verstanden wurde. Daß die Griechen nicht daran dachten, das Schöne zum Gegenstand philosophischer Untersuchungen zu machen, liegt in dem Zustand der Menschen jener glücklichen Zeit, als man das Schöne in Natur und Kunst vor Augen hatte, das durch ein volles, lebendiges Gefühl zum Eigenthum des Gemüthes wurde. Ueberhaupt trennten die Weltweisen äußern und innern Sinn, ein niederes von

einem höheren Erkenntnißvermögen und Verstandes- und Vernunftbegriffe nicht mit der Schärfe wie wir. Die Hauptaufgaben ihrer Betrachtung waren die Natur und der Mensch im Verhältniß zu andern Menschen, also der Staat in höherer Bedeutung, als der unserer constitutionellen Staaten. Erst bei Plato finden wir, daß das Schöne an und für sich ein Gegenstand des Nachdenkens wird.

Daß Plato den Socrates für sich sprechen läßt, ist Ihnen bekannt, allein ich muß Sie darauf aufmerksam machen, daß darin eine Schlauheit liegt; denn indem Plato den Socrates redend, meist fragend einführt und den Andern oft sehr ungeschickte Antworten geben läßt, so daß nicht selten das Gespräch sich weit von der erhobenen Frage verirrt, und meist ironisch bei einer Behauptung, die an das Widersinnige grenzt und dem Gegner entlockt wurde, abbricht, verbirgt er seine eigene Meinung und läßt sie uns oft nur aus dem Gegentheile errathen. Das Entlocken der Gedanken aus einem Andern durch Fragen hat man die Socratische Methode und das Herausfragen des Gegentheils und Ablenken des Gesprächs die Platonische Ironie genannt, wodurch freilich der Gegner sich auf das Empfindlichste geschlagen fühlte, wenn er zu einer widersinnigen Behauptung verleitet worden war, allein auch der Scharfsinn auf das Aeußerste geübt wurde.

Diesen Kunstgriff verheimlicht Plato nicht und läßt dem Adeimantos (im Staat, Buch VI.) sagen: „O Socrates! Hiegegen wäre kein Mensch im Stande dir etwas einzuwenden. „Allein dieses begegnet jedesmal denen, welche hören, was du „jetzt sagst, sie glauben aus Unerfahrenheit im Fragen und „Antworten während der Rede bei jeder Frage um ein Weniges abwärts geführt zu werden, so daß, wenn alles dieses „Wenige zusammengekommen, am Ende des Gesprächs ein gro-

„ßer Irrthum zum Vorschein kommt und etwas dem ersten „ganz Entgegengesetztes.“

In einem Gespräche, Phaidros oder vom Schönen überschrieben, wird unter folgenden Umständen Nachstehendes von dem Schönen ausgesagt. Socrates geht mit Phaidros spazieren, und dieser theilt jenem eine von Lysias geschriebene Rede über die Liebe mit. Socrates wird aufgefordert seine Gedanken über diesen Gegenstand auszusprechen und er stellt sich, als wenn er von der Rede des Lysias entzückt wäre und führt dessen Meinung bis zum Widersinnigen aus, was Phaidros auch bewundert. Plötzlich aber sagt Socrates, daß ihn die Rede des Lysias verführt habe, Uebles von Eros zu sprechen, und ehe der Gott ihn dafür strafe, wolle er seine Rede bessern und preißt die liebende Seele, welche in dem Schönen das Göttliche erkennt und liebt (p. 245.). Sodann läßt Plato den Socrates sagen: „das Göttliche nämlich ist das Schöne, Weise, Gute und was dem ähnlich ist.“ Socrates stellt sich begeistert von dem Gedanken und spricht von dem Zustand der Seelen vor und nach diesem Leben, denn die Seele, als das ewig Bewegte, muß ein ewig Seyendes seyn und sagt: daß solche bei den Göttern wohnte und durch eigene Schuld verbannt wurde. In dieser Verbannung müsse die Seele viele Zustände durchwandern, und werde sie auf dieser Erde das Schöne gewahr, so erinnert sie dies an ihren frühern seeligen Zustand und Umgang mit den Göttern, und Liebe zu dem Schönen erfüllt die Seele und Sehnsucht nach dem Ueberirdischen. Die Seelen werden beflügelt, Socrates sagt (oder Schleiermacher hat es so übersetzt) eigentlich befiedert. Die Mauser erweckt Schmerzen, aber sie vergessen solche in der Entzückung über das Schöne, und sind die Seelen gereinigt und der Tugend zugewendet, so fliegen sie dem Himmlischen zu.

Nachdem nun auch von dieser Rede der gute Phaidros sehr erfreut war, beweist ihm Socrates (p. 265.), daß alles, was er gesagt, ein Wahnsinn und mythischer Hymnos gewesen sey. Es war also gar nicht Plato's Ernst, eine philosophische Untersuchung über Liebe und Schönheit anzustellen und, wie Schleiermacher sehr scharfsinnig bemerkt, wählte Plato nur diese Aufgaben, weil sie sich sehr eignen, auf verschiedene Weisen rednerisch behandelt zu werden, und es ihm in diesem Gespräche daran gelegen war, zu zeigen, wie die gemeine Rednerkunst zu einer höheren philosophischen Dialektik erhoben werden müsse. Man weiß aber niemals gewiß, was Plato beabsichtigt, er wirft immer seine Ueberzeugung in einem kurzen Satze hin, den er sogleich wieder in Vergessenheit zu bringen sich bemüht, und auf etwas ganz Anderes die Aufmerksamkeit hinlenkt, so daß das Wichtigste oft als Nebensache erscheint. So kann man auch hier noch immer in Zweifel ziehen, ob Plato sich über das Schöne aussprechen, oder blos die wahre Kunst zu sprechen darlegen wollte und wenn Ersteres seine eigentliche aber versteckte Absicht gewesen, so hätte er nichts Trefflicheres sagen können, als die hingeworfenen Worte: Das Göttliche nämlich ist das Schöne, Weise, Gute und was dem ähnlich ist; denn wir dürfen und können, ohne den Sinn zu ändern, diesen Satz nur so umkehren: das Schöne ist nämlich das Göttliche, Weise, Gute und was dem ähnlich ist — und wir haben die schönste Erklärung des Schönen.

Dieser Satz des Plato ist einer von den wenigen, welche sich logisch rein umkehren lassen, ohne daß die Quantität noch Qualität des Urtheils geändert wird. Es bleibt ganz dasselbe Urtheil, wenn man das eine oder das andere zum Subject oder Object macht, woraus die vollkommene gegenseitige Beziehung logisch erweislich ist.

Abschnitt III.

Meine jungen Freunde! Verlieren Sie darum den Muth nicht, weil uns Plato listig entschlüpft ist, und sich auf keine Weise als Aesthetiker wollte ertappen lassen. Strengen Sie alle Ihre Kräfte an, wir wollen ihm auflauern und zwar auf mehr als einem Punkte und ich bin gewiß, wir finden zerstreut und versteckt ein ganzes System der Aesthetik in seiner Ideenlehre. Auch hat schon Plato den obersten Satz seiner Aesthetik verrathen, als er Socrates sagen ließ: das Göttliche nämlich ist das Schöne u. s. w.

In demselben Gespräche sagt er: „die Weisheit erscheint nicht, aber das Schöne, also ist dieses etwas sinnlich Wahrnehmbares" (p. 250. 251.), und fügt er hinzu: „das Gesicht ist der schärfste aller körperlichen Sinne." Das Göttliche an und für sich ist demnach nur höheren und reinern Geistern gegenwärtig, den Menschen aber nicht sichtbar; sichtbar ist jedoch das Schöne und das Göttliche ist das Schöne, also muß ein Unsichtbares (das Göttliche) einem Sichtbaren (dem Schönen) gleich seyn. Plato kann nicht läugnen, daß wir diesen Satz aus seinen Worten, die er dem Socrates in den Mund legt, folgern können. Hat hiermit Plato nicht auch gesagt, Gedanke und Bild müssen einander gleich und Eines seyn? denn das Göttliche und die Schönheit stehen in dem Verhältniß der Gleichheit, wie Idee und Erscheinung, Gedanke und Bild. Wir hatten ja als erste Forderung an die Aesthetik festgesetzt, daß sie uns lehren sollte: die Einheit von Gedanken und Bild zu erkennen. Dies hat nun Plato hier

auf seine halb poetische, halb philosophische Weise in seiner ironischen Manier, uns aber verständlich genug, gethan.

Wenn auch Juristen und Volksredner, über deren Redekunst ebenfalls im Phaidros gesprochen und gescherzt wird, keine Enthymemen oder unmittelbaren Folgerungen gestatten wollen, sondern nur das, was wörtlich ausgesprochen ward, zugestehen; so haben wir es hier doch mit Plato, einem Philosophen, zu thun, der die Folgerung aus seinen Worten zulassen muß, daß der oberste Satz seiner Aesthetik der ist: Das Schöne ist die Erscheinung des Göttlichen. — Dieses, was die befiederten, seligen Seelen schauen, nennt Plato (p. 249.) auch das wahrhaft Seyende, und in andern Gesprächen, welche uns viel beschäftigen werden, nennt Plato die Idee das wahrhaft Seyende; folglich ist nach Plato's Behauptung: das Göttliche das wahrhaft Seyende — das wahrhaft Seyende die Idee — die Idee gleich der Erscheinung der Schönheit.

Daß nun aber Plato die Idee das wahrhaft Seyende nennt, und aus welchen Gründen er dies behauptet, darüber wollen wir sogleich weiter nachforschen.

Man sucht nicht, was man hat und so war, wie ich schon angedeutet habe, Plato's Forschen nicht auf Kunst und Schönheit gerichtet, allein sein Streben nach Erkenntniß des Wahren und Guten mußte ihn auf das Erkennen des Schönen führen, was wir Aesthetik nennen. Schleiermacher, der geistreiche und tiefeindringende Uebersetzer der von Plato geschriebenen Gespräche, vertheidigt seinen Schriftsteller gegen die Beschuldigung, daß er in den Gesprächen, welche die Namen Parmenides und Theaitetos tragen, die Erkenntnißlehren des Zenon und eben auch dieses Parmenides bis zum Widersinnigen getrieben habe, um sie lächerlich zu machen. Schleiermacher behauptet, daß dies nöthig gewesen wäre, um zur richtigen Erkenntniß allmählig

sich emporzuarbeiten. Wenn wir nun auch Plato von einer schalkhaften Absicht frei sprechen, und den lächerlichen Erfolg nur als eine Nothwendigkeit des entblößten Irrthums betrachten wollen, so ist denn doch der Umweg, durch sich aufhebende und widersprechende Trugschlüsse zur Wahrheit zu gelangen, ein sehr weitschweifiger, ermüdender und für schwache Leser oder Zuhörer sogar gefährlicher. Wir haben daher auch das, was Plato den Socrates in diesen Gesprächen über Schönheit aussprechen läßt, nur als vorläufige Erklärungen zu betrachten, um gleichsam den geistig Blinden erst allmählig an schwache Schimmer zu gewöhnen und so für das volle Licht der Erkenntniß vorzubereiten.

Ehe wir uns aber tiefer in das Labyrinth der Socratischen Gespräche hineinwagen, müssen wir uns durch einen Leitfaden vor dem Verirren sichern und diesen aus einer andern philosophischen Wissenschaft entlehnen, welche Plato selbst im Charmides andeutet, jedoch ironisch bezweifelt, um den Andern gerade durch den Zweifel zur festen Ueberzeugung zu reizen.

Socrates sagt daher (Charmides 168. p. 33.): Eine solche Erkenntniß aber, wie es scheint, wollen wir behaupten daß es gebe, welche keines erkennbaren Gegenstandes Erkenntniß ist, sondern nur ihrer selbst und der andern Erkenntnisse Erkenntniß? Im 7. Buche vom Staate nennt diese Wissenschaft Plato Dialektik. Diese Wissenschaft ist die jetzt so genannte Logik, oder die Lehre von den Grundgesetzen des Denkens rein an sich, ohne eine andere Aufgabe oder andern Gegenstand unsers Denkens. Diese Lehre wurde erst später durch Aristoteles entwickelt und von ihm Organon genannt, gleichsam als sey solche unsers Geistes innere Einrichtung, oder höheres Erkenntnißorgan. Ich will nicht zu weit von unserm Ziele abschweifen und hier

nur aus der Denklehre anführen, was wir für unsern nächsten Zweck bedürfen.

Unsere Gedanken kann man in Vorstellungen, Begriffe, Urtheile, Ideen, Folgerungen und Schlüsse eintheilen, und aller dieser oberster Grundsatz ist der, daß nur das Uebereinstimmende vereint werden darf, was der Grundsatz der Einheit genannt wird, und sodann das von einander zu halten, was einander widerspricht, was der Grund des Widerspruchs genannt wird. Wenn ich nun mehrere Vorstellungen in eine Einheit gebracht habe, so habe ich einen Begriff gebildet.

So z. B. habe ich die Vorstellung von Rädern, der Elasticität einer Stahlfeder, der Bewegung, der Zeit, in welcher eine Bewegung vor sich geht. Und wenn ich alle diese Vorstellungen, als Merkmale eines Begriffs, zusammen denke und sage: Räder, welche durch die Elasticität einer Feder in Bewegung gesetzt werden, und diese mir den Verlauf der Zeit nach bestimmten Abschnitten anzeigt, so habe ich den Begriff Uhr gebildet. Ich habe nun diese Vorstellungen, so mannigfaltig solche auch seyn mögen, in die Einheit des Begriffs Uhr gebracht. So aber auch, wenn ich die Vorstellungen — ein Stab, der auf eine mit Ziffern bezeichnete Tafel einen Schatten wirft, wodurch mir die jedesmalige Stunde angezeigt wird, zusammenfasse, habe ich den Begriff — Sonnenuhr. Ferner, wenn ich eine Vorrichtung mir denke, welche die Zeit dadurch anzeigt, daß aus einem Gefäß in das andere Sand herabrinnt, und ich nach dem abgemessenen sich Füllen und Leeren dieser Gefäße die Stunden abmessen kann, so habe ich den Begriff — Sanduhr gebildet.

Sie verstehen nun für unsern Zweck hinreichend deutlich, was wir uns unter einem Begriffe zu denken haben. Es ist eine Einheit mehrerer unterscheidbarer, aber einander nicht auf-

hebend widersprechender Vorstellungen, die mir zu Merkmalen des Begriffs werden. Sie sind aber auch zugleich gewahr geworden, daß eine Verschiedenheit unter den Uhren stattfindet, daß ich solche mit einander nicht verwechseln darf. Eine jede Art von Uhren hatte ein Merkmal für sich, wodurch sie sich von andern ihrer Gattung unterscheidet, so die eine das Räderwerk, die andere den Schatten, die dritte den Sand. Diese Merkmale des Unterschieds nennt man äußere, oder auch zufällige, überhaupt Beschaffenheiten; aber alle Begriffe einer und derselben Gattung müssen, um sie als Arten einer Gattung zu erkennen, ein Merkmal haben, welches sich in jeder Art auffinden läßt. Dieses Merkmal wird das wesentliche Merkmal und eine Eigenschaft seyn. So z. B. finde ich bei Uhren, daß alle Zeitmaaß anzeigen, und so wird das Anzeigen der Zeit das wesentliche Merkmal und Eigenschaft einer Uhr seyn und Alles eine Uhr von mir genannt werden, wonach ich die Zeit abmesse. Ich werde es mir zur Regel machen, daß ich Alles für eine Uhr anerkenne, wonach ich Zeit abmesse, wie man denn auch sogar in dieser Beziehung die Gestirne für eine Uhr halten kann und der Ausdruck „Weltuhr" sogar nicht ungewöhnlich ist. Hier werden wir ja auf einmal gewahr, daß wir einen Begriff nach einer Regel, einem von uns aufgestellten Gesetze bestimmen können. Wenn ich sage, eine Uhr ist ein Zeitmesser, so bestimme ich aus einem Grunde, aus einer Regel, was eine Uhr ist und unterwerfe die Arten von Uhren dieser Regel, sowohl Feder-, Sonnen-, Sand-, oder was es sonst noch für Arten von Uhren giebt, ordne ich dem höhern Begriffe Zeitmesser unter und habe so aus den mannigfaltigen Begriffen, wie diese aus mannigfaltigen Merkmalen bestehen, einen höhern Begriff gebildet und jene untergeordneten unter einander verschiedenen Arten, zu Folge eines gemeinschaftlichen Merkmals, welches

ich zur Regel machte, in die Einheit eines höhern Begriffs gebracht.

Mannigfaltige, einander nicht widersprechende Vorstellungen oder Merkmale in die Einheit eines Begriffs zu bringen, ist die Sache des Verstandes, und solche Begriffe werden niedere oder Verstandesbegriffe genannt; wo ich aber ein oder mehrere wesentliche Merkmale zur Regel mehrerer Begriffe feststelle und diese jener Regel unterordne, entsteht ein höherer oder Vernunftbegriff; denn die Aufstellung einer Regel, nach der ich etwas denke, ist Sache der Vernunft. Der Verstand vereinte gegebene Merkmale, die Vernunft stellte ein Merkmal auf und ordnete diesem Merkmale Begriffe unter.

Daß man jedem Begriffe noch niedere unterordnen, und daß man von einem höhern zu noch höhern Begriffen, die dann Ideen genannt werden, aufsteigen kann, wollen wir der Logik auszuführen überlassen. Nur noch Folgendes müssen wir zum Verständniß des Nächsten aus der Logik entlehnen: daß jeder Begriff ein verstecktes Urtheil und jeder höhere Begriff ein versteckter Schluß oder, wie man solchen auch nennt, Folgerung ist; denn wenn ich eine Eigenschaft auf etwas beziehe, so ordne ich dieses Etwas der Eigenschaft unter. Ich denke mir dies Etwas unter dieser Eigenschaft. Das, worauf ich eine Eigenschaft beziehe, wird das Untergeordnete, das Subject, das Bezogene das Object genannt. Ich spreche also ein Urtheil aus; denn urtheilen ist beziehen von einem Objecte auf ein Subject, und in der That wird erst etwas gedacht, wenn ich es durch eine Eigenschaft denke und so ist diese Eigenschaft eigentlich der Gegenstand meines Denkens, das unbestimmte Etwas wird erst durch die ihm zugesprochene Eigenschaft zu einem bestimmten Gegenstande meines Denkens. Wenn ich sage: die Uhr ist ein Zeitmesser, so habe ich dem Etwas, welches ich eine Uhr nenne,

die Eigenschaft des Messens der Zeit beigelegt und zwar die Beziehung des einen auf das andere durch das Bindewort ist ausgesprochen. Diese Verbindung oder Trennung, welche durch das Bindewort ist, oder durch ist nicht ausgesprochen wird, ist beim Denken das Entscheidende, und ob ich richtig verbinde oder trenne, darauf beruht die Wahrheit oder der Irrthum. Wir müssen auch dies weiter auszuführen, so wie die Bestimmung der Begriffe und Urtheile, als allgemeine und besondere, bejahende und verneinende, entscheidende, zweifelhafte und bedingte u. s. w. der Logik überlassen. Nur wie ein höherer, ein Vernunftbegriff in sich einen Schluß verbirgt, dürfte näher zu untersuchen, in Beziehung auf ästhetische Erkenntniß, nothwendig werden. Das Schließen besteht eben im Verbinden eines obern Satzes, der mir als Gesetz oder Regel gilt, mit einem zweiten Satze, den ich dem obern unterordne und nach dieser Beziehung des ersten auf den zweiten, im dritten Satze, über den zweiten entscheide, was soviel wie urtheilen ist. Um bei dem gegebenen Beispiele zu bleiben, so würde ich so die Sätze zu ordnen haben:

Alles was durch Bewegung Zeitmaaß angiebt, ist ein Zeitmesser.

Die Uhr giebt durch Bewegung Zeitmaaß an, also ist die Uhr ein Zeitmesser.

Der untergeordnete, beschränkte Begriff Uhr wird in die höhere Sphäre eines allgemeinen Begriffs „Zeitmesser" hinangehoben, und eine allgemeinere, mehr umfassende Bestimmung, was eine Uhr sey, getroffen. Beiläufig ist zu bemerken, daß die niedern Begriffe, welche dem allgemeinern und höhern untergeordnet werden, dessen Umfang oder Sphäre ausmachen, und daß die Merkmale oder Vorstellungen, welche ein Begriff vereint, dessen Inhalt sind.

Der Schluß ist also eine Verbindung von Urtheilen, wie

das Urtheil eine Verbindung von Begriffen und der Begriff eine Einheit von Vorstellungen ist. Es reicht dies hin, um Ihnen gleichsam die Rechenkunst des Logikers darzulegen, bei welcher Begriffe die Zahlen sind, und das Bilden von Begriffen einer Addition und das Schließen der Regel de tri gleicht.

Daß es nun auch eben sowohl verneinende, wie bejahende und eben soviel Schlußformen als Urtheilsformen giebt, daß die Urtheile selbst nach Grundeigenschaften, welche Kategorien genannt werden, nach ihrer Bestimmung, Ausdehnung, Gegenseitigkeit und dem Grade der Gewißheit zu beurtheilen sind, und daß der Geist ebenso auch den höhern, allgemeinern Begriff in seine untergeordneten auflösen, ebenso in seiner Rechnung dividiren und subtrahiren kann, sowie Alles, was er dabei zu beobachten hat, können wir der formalen Logik auszuführen überlassen. Obiges reicht aus, Plato's Ideenlehre leichter zu fassen, zugleich aber auch die höhere Bedeutung einer Idee in Plato's Sinne, als in dem blos logischen, zu erkennen und so den Unterschied der Idee im Sinne des Plato und der blos logischen Idee festzuhalten.

Da mir Alles darauf ankommt, Ihnen, meinen jungen Freunden, einen lebendigen Begriff, ich möchte sagen, erlebten Begriff von dem zu verschaffen, was ich Ihnen vortrage, so wollen wir versuchen, Begriffe und Ideen aus einem äußern, von den Sinnen gegebenen Gegenstande zu entwickeln, und sollte darüber auch ein reiner Denker und formaler Logiker, der uns etwa belauschte, lächeln.

Wenden wir uns wieder an das Bild von Raphael! — Sie erblicken hier zunächst in zwei Kindern die Kindheit selbst. Alles ist hier im Werden und darum in unentschiedener Heiterkeit, welche zwischen Ernst und Lust schwebt. Die Welt dringt in sie durch ihre schönen, hellen, offenen Augen ein, sie saugen

sie in sich und setzen ihr keine Selbstheit entgegen, da hier noch keine Leidenschaft erwacht, noch nichts den Charakter bestimmt hat und ihr Gemüth nur ganz empfangend und passiv ist.

Ueber diesen Engelskindern schwebt, von Wolken getragen, die heilige Barbara, und blickt mit voller Huld und Anmuth der reinsten Jungfräulichkeit auf die Erde herab, sie fühlt sich von ihr gleichsam noch magnetisch angezogen.

Barbara gegenüber erhebt der heilige Sixtus den Blick voll ernster Würde empor, mit der linken Hand auf die feste, unerschütterliche Brust deutend, aber mit der Rechten auf die Bewohner der Erde zeigend, die noch des Lebens Sturm bewegt und des Glückes Welle hebt und stürzt. Hoch und frei schreitet über die Wolken das Weib dahin, deren Blick das tiefeindringendste Erkennen, in der die Würde zur Erhabenheit und die jungfräuliche Huld zur Liebe erhöht ist, die den göttlichen Knaben geboren hat, den sie auf ihren Armen trägt.

Aber dieser Knabe, der keiner Zeit angehört, nicht einer Kindheit, Jugend, Mannesreife, in dessen Augen sich das Weltall spiegelt — es ist der ewige, göttliche Mensch. Sie können die Begriffe, die Ihnen dies Bild darstellt, einander logisch, als einer Sphäre der Idee der Menschheit angehörend, beiordnen und auch nach eines jeden Beschaffenheit von einander unterscheiden: das Kind an der passiven Empfänglichkeit, die Jungfrau an der hohen Anmuth, den Mann an der Festigkeit, das Weib an der erhabenen Liebe. Sie können auch logisch diese Begriffe nicht blos jeden an und für sich als eine Einheit mehrerer Vorstellungen oder Eigenschaften betrachten, sondern solche alle in eine höhere Einheit, die Idee der Menschheit aufnehmen, in deren Sphäre diese Begriffe untergeordnete, polare Gegentheile sind, ohne einander aufhebende Gegensätze zu seyn, wie diese Gestalten der Künstler sinnvoll hüben und

drüben, nach oben und unten einander gegenüberstellte und diese Gruppe einen Kreis schließen läßt. Allein Sie werden auch gewahr, daß es ästhetische Begriffe sind, die ein Daseyn haben, auf das der logische Begriff nicht einmal Anspruch macht, der nur formale Richtigkeit des Denkens fordert.

Der ästhetische Begriff aber schließt in seinen Inhalt, als wesentliches Merkmal, Daseyn, folglich Erscheinungsform, ein, und ist dadurch von dem reinen Vernunftbegriffe wesentlich zu unterscheiden, welchem nach der Kant'schen Philosophie keine Erfahrung gleich ist. Schon daß Sie das Bild als ein Gegenwärtiges durch die sinnliche Wahrnehmung anzuerkennen sich genöthigt fühlen, ist ein merklicher Unterschied von dem blosen Begriffe, den Sie denken, ohne daß Sie ihn in Gedanken irgend wo hinsetzen, ihm aber dann Raum einräumen, mit der Vorstellung von Umfang verbinden, ihn gestalten, wenn Sie ihn bildlich denken.

Ist es mir gelungen, dies bei Ihnen zur lebendigen Ueberzeugung zu bringen: daß der ästhetische Begriff Daseyn einschließt, so sind Sie auf Plato's Ideenlehre vorbereitet, und ich darf hoffen, daß Sie leicht verstehen werden, was ich Ihnen bei unserer nächsten Zusammenkunft vorzutragen habe.

Abschnitt IV.

Ich darf hoffen, daß Sie Sich, meine jungen Freunde, die Verschiedenheit, aber auch die Uebereinstimmung davon eingeprägt haben, was wir Vorstellung, Begriff und Idee nannten, so wie auch des Unterschieds einer Idee in schlechthin logischem

und einer Idee in ästhetischem Sinne sich noch wohl erinnern. In dieser Hoffnung kann ich mich über das, was ich Ihnen von Plato's Ideenlehre mitzutheilen habe und die Grundlage zu einer Aesthetik darbietet, kurz fassen.

In dem Gespräch Theaitetos läßt Plato den Socrates sich blos ironisch über Erkenntniß äußern. Im Gespräch Philebos führt uns Plato dem schon näher, was erkennbar ist, indem er Socrates sagen läßt (**14** s. p. **146.**): „Zuerst ob man wohl annehmen darf, daß es dergleichen Einheiten gebe als wahrhaft seyend. Dann aber auch, wie doch dieses, da jede von ihnen immer dasselbe ist, und weder Werden noch Untergang zuläßt, dennoch zuerst zwar eine solche Beharrlichkeit sey, hernach aber in dem Werdenden und Unendlichen wiederum, sey es nun als zerrissen und vieles gewordene zu setzen ist, oder ganz in ihnen außerhalb ihrer selbst, was doch für das Unmöglichste von allen zu halten wäre, dieses selbige und Eine zugleich in Einem sowohl als in Vielen wird." Unter diesem Beharrlichen, Unwandelbaren, keinem Werden und keinem Vergehen Unterworfenen, was in Einem und in Vielen zugleich das Eine ist, ist die Idee zu verstehen, welche in den mannigfaltigen einzelnen Arten einer Gattung dasselbe bleibt, mögen auch diese Einzelnheiten sich als solche durch äußere Merkmale unterscheiden lassen, ja ihre Beschaffenheiten ablegen und andere annehmen. Das Wesentliche, das höhere Merkmal der Idee, ist unwandelbar. Bei Plato dürfen wir aber nicht blos an eine solche Einheit in der Mannigfaltigkeit logischer Begriffe denken, vielmehr müssen wir bei ihm immer eine dem Gedanken gleiche Wirklichkeit annehmen; denn so meint hier Plato nicht blos Begriffe, sondern unter

Einem und Vielen versteht er ein Ding und viele Dinge, in welchen eine Idee, als höhere, keinem Wechsel unterworfene Gedankeneinheit, in Raum und Zeit gegenwärtig ist.

Betrachten Sie einmal eine große Volksversammlung. Welche verschiedenartige Erscheinungen werden Sie da gewahr, und werden Sie nicht auch jeden für einen Menschen halten, sowohl den Großen als den Kleinen, den Schwarzen und den Weißen? das heißt, Sie werden in jedem Menschen die vergegenwärtigte Idee der Menschheit erkennen. Oder wenn Sie Jemand als Knaben gekannt haben und sehen ihn als Jüngling wieder, halten Sie ihn darum nicht mehr für einen Menschen, da Sie ihn in einer ganz andern Gestalt für einen Menschen gehalten haben? Der arme gebeugte Greis mit den spärlichen grauen Haaren, der Ihr Mitleid anspricht, war ein schöner Jüngling, dessen stolzen Nacken volle Locken umwehten und dessen heiterer Anblick jedes Herz erfreute. Hat er aufgehört ein Mensch zu seyn, oder war er damals in seinen glücklichen Tagen etwa noch kein Mensch?

Und was hat sich denn nun an ihm verändert, daß er der Veränderung unerachtet für einen Menschen anerkannt wird? Es sind die Unterschiedsmerkmale, die äußern und zufälligen Merkmale, wie sie der Logiker nennt, aber die Idee und ihr wesentliches Merkmal sind unverändert geblieben, er ist anders, aber kein anderer geworden. Die Idee ist also das Ewige, das Unveränderliche, das Eine in Vielen, das Wesentliche, und darum sagt der Fremde in dem Gespräch der Sophist (246 p. 203): „Ideen wären das wahre Seyn" u. s. w.

In Wahrheit! meine jungen Freunde — kann man dem Vergänglichen keine Dauer und darum kein Seyn und keine Wahrheit beimessen. Es hat dies nur dadurch den Schein von Dauer und Daseyn, weil es so stät, so fließend sich verwan-

delt, und nur von Moment zu Moment so wenig verschieden wird, daß wir die Veränderung erst gewahr werden, wenn wir eine verschiedene Erscheinung als vorher wahrnehmen. So altert ja z. B. der Mensch, ohne es von Tag zu Tag, ja oft, ohne es von Jahr zu Jahr an sich selbst gewahr zu werden. Hierzu kommt nun noch, daß dieses Unwesentliche und Veränderliche an und für sich, das, was der Logiker die Beschaffenheiten nennt, nur in Beziehung auf das wahrhaft Seyende, dem es momentan anhängt, Realität hat und keine haben würde, wenn nichts wahrhaft Seyendes wäre. Können wir denn irgend einen Schein ein Ding an sich nennen, oder Daseyn an sich beimessen, wenn wir nicht etwas setzen, was ist und erscheint? —

Daher hat Schleiermacher im 10ten Buche vom Staate für die Bezeichnung des Schöpfers des wahrhaft Seyenden, oder Ideenschöpfer, des Worts „Wesenbildner" sich bedient (597 p. 486). Und schon im Parmenides (132 p. 117) wird erzählt: „Allein auch das, habe Socrates gesagt, hat ja keinen Sinn. Sondern, o Parmenides, eigentlich scheint es mir sich so zu verhalten, daß nämlich diese Begriffe gleichsam als Urbilder dastehen in der Natur, die andern Dinge aber diesen gleichen und Nachbilder sind, und daß die Aufnahme der Begriffe in die andern Dinge nichts anders ist, als daß diese ihnen nachgebildet werden." So läßt auch Plato den Theaitetos im Sophisten sagen (266. p. 243.): „Dies also seyen die zweierlei Werke göttlicher Hervorbringung, die Sache selbst und das eine jede begleitende Bild."

Schon auf diese, aus Plato's Werken gesammelten Bruchstücke läßt sich ein System der Aesthetik gründen und wir wollen es sogleich versuchen.

Die Idee ist das wahrhaft Seyende und darum das über allem Wechselnden und Zufälligen des Scheines stehende Wesentliche. Da dies nun die Idee ist, so folgt daraus:

1. daß die Idee das Wahre auch im Kunstwerke, das aber, was dem Scheine angehört und zufällig, nur das Unwesentliche ist.

2. Wenn nun die Wahrheit der Kunst auf der Idee beruht, so ist die ästhetische Wahrheit eine Uebereinstimmung des Bildes mit der Idee, aber nicht, wie viele Künstler glauben, eine vollkommen ähnliche Nachahmung eines Scheins, welches ja nur der Schein eines Scheines und völlig Wesenloses wäre. Denn was wahr seyn soll, muß doch erst seyn, das wahre Seyn jedoch ist die ewige Idee, aber nicht der Schein. So läßt denn auch Plato den Theodoros im Sophisten sehr treffend sagen (240. p. 192.): „Was sollten wir also anders sagen, daß ein Bild sey, o Fremdling, als das einem wahren ähnlich gemachte andere solche?" —

Plato versteht hier unter dem Worte Bild nicht blos ein Kunstwerk, sondern auch jedes Ding in der Natur.

Aber was unter ästhetischer Wahrheit zu verstehen sey, und daß diese nicht auf der Uebereinstimmung mit irgend einem Dinge beruhe, geht recht deutlich aus den Worten hervor, welche Plato den Socrates im Staate aussprechen läßt, wo ebenfalls das Wort Urbild für Idee gebraucht wird (472. p. 302): „Hier, sagte er, hast du wohl Recht. — Meinst du also, einer sey ein minder guter Maler, der, nachdem er ein Urbild gemalt hätte, wie ein vollkommen schöner Mann aussehen würde, und in seinem Bilde Alles gehörig beachtet, hernach nicht aufzeigen könnte, daß es einen solchen Mann auch geben könnte? Beim Zeus ich nicht! sagte er."

Unter den Worten „nicht aufzeigen könnte, daß es einen solchen Mann auch geben könnte?" darf man nicht verstehen, daß durch solche die Möglichkeit abgeläugnet wird. Es ist damit nur gemeint: daß unter den Verhältnissen, in welchen Menschen geboren und erzogen werden, eine vollkommen organisch schöne Entwicklung nicht als wahrscheinlich denkbar sey.

3. Muß die Idee auch der Grund der ästhetischen Schönheit seyn, denn wenn die Idee das Wahre ist, weil sie das wahrhaft Seyende ist, so muß sie auch das Schöne seyn, weil wahr und häßlich nicht in einer Einheit gedacht werden können. Da nun aber die Idee im Kunstwerke die Wahrheit ist, so muß sie auch der Grund der Schönheit seyn, denn die Schönheit ist ja nichts anderes als die Erscheinung der Idee. Darüber, daß das wahrhaft Seyende entweder schön oder häßlich seyn müßte, ist kein Zweifel, denn nur das Zufällige und nicht an und für sich Seyende könnte unentschieden, oder bedingt das eine und das andere seyn. So z. B. kann ich die Idee Mensch nur als schön und in anderer Beziehung nur als gut denken, indeß ich mir ein oder das andere an einem Individuo, ein oder das andere äußere, zufällige und unterscheidende Merkmal als gefällig oder mißfällig denken kann. Das Schöne kommt aber nur dem Wesentlichen also der Idee zu als das wahrhaft Seyende.

Wie aber nun Plato im Gespräch Protagoras (332. p. 271.) als sich verneinende und gegenseitig aufhebende Widersprüche das Schöne und das Häßliche setzt, so kann ich nur das eine oder das andere dem Urbildlichen, wahrhaft Seyenden, das heißt, der Idee beilegen, und da solche nicht häßlich gedacht werden kann, so muß sie schön seyn, denn sie als nicht schön zu denken, wäre ein Widerspruch und würde soviel heißen, als: das wahrhaft Seyende, Urbildliche nicht denken, also verneinen.

Daß aber die höchste Idee, das absolut Seyende, das höchste Schöne sey, läßt Plato den Socrates im Gastmahle aussprechen, welcher sagt, daß ihm die weise Diotima das Lieben und was das Schöne sey gelehrt habe (210 u. 211. p.446 u. 447.): „Wer nämlich bis hierher in der Liebe erzogen ist, das mancherlei Schöne in solcher Ordnung und richtig schauend, der wird, indem er nun der Vollendung in der Liebeskunst entgegengeht, plötzlich ein von Natur wunderbar Schönes erblicken, nämlich jenes selbst, o Socrates, um deßwillen er alle bisherigen Anstrengungen gemacht hat, welches zuerst immer ist und weder entsteht noch vergeht, weder wächst noch schwindet, ferner auch nicht etwa nur in so fern schön, in so fern aber häßlich ist, noch auch jetzt schön und dann nicht, noch in Vergleich hiermit schön, damit aber häßlich, noch auch hier schön, dort aber häßlich, als ob es nur für Einige schön, für Andere aber häßlich wäre. Noch auch wird ihm dieses Schöne unter einer Gestalt erscheinen, wie ein Gesicht oder Hände oder sonst etwas, was der Leib an sich hat, noch wie eine Rede oder eine Erkenntniß, noch irgendwo an einem Andern seyend weder an einem einzelnen Lebenden noch an der Erde noch am Himmel, sondern an und für und in sich selbst ewig überall dasselbe seyend, alles andere Schöne aber an jenem auf irgend eine solche Weise Antheil habend, daß, wenn auch das Andere entsteht und vergeht, jenes doch nie irgend einen Gewinn oder Schaden davon hat, noch ihm sonst etwas begegnet."

Sie erkennen, meine verehrten Freunde, daß Plato das

höchste Schöne für das Unwandelbare, Ewige und (um das Wort absolut zu vermeiden, will ich sagen) durchaus Seyende erklärt, es folglich auch mit der Idee, die Plato für das durchaus Seyende erklärt hat, eins seyn muß.

Lassen Sie jedoch nicht außer Acht, daß das, was durchaus als seyend gedacht werden soll, durchaus auch seyn muß und wenn sein Seyn irgendwo nicht zu finden wäre, so würde es nicht mit Recht das durchaus Seyende genannt werden können. Ist nun die Idee das absolut Seyende, so muß sie auch in dem Wirklichen seyn, denn wäre sie nicht im Wirklichen, so wäre sie nicht durchaus und selbst jede untergeordnete Idee muß in den Erscheinungen der ihr wieder untergeordneten Gattungsbegriffe angetroffen werden und gegenwärtig seyn und wird so deren Wesen, Wahrheit, Schönheit ausmachen. So sagt denn auch die weise Diotima, daß alles Endliche an dem Ewigen Antheil hat. Das Erkennen der Idee in der Erscheinung ist aber eben das, was uns die Aesthetik lehren und das Denken der Idee in der Erscheinung, was der Künstler in Wirklichkeit soll.

Abschnitt V.

Es ist nicht genug, daß ich Ihnen, meine theuern jungen Freunde, aus Plato's Ideen- und Erkenntnißlehre die Grundzüge einer verborgenen Aesthetik hervorgezogen habe; wir müssen nun auch eine schwere Probe anstellen, ob es damit seine Richtigkeit hat, und ich kann von Ihnen, da Sie

ausübende Künstler sind, nicht eher verlangen, daß Sie Sich von jenen Grundsätzen überzeugen sollen, bis dargethan ist, daß sie an Werken der Kunst nachweisbar und auf die Ausübung der Kunst anwendbar sind. Zugleich wird diese Probe Sie wieder an das erinnern, was ich Ihnen in unserer letzten Zusammenkunft vorgetragen habe und sich Ihrem Gedächtniß fester einprägen, woraus noch der Gewinn entspringt, daß wir das anschaulich begreifen, was wir auf eine unbildliche Weise vorgetragen haben.

Auch diesmal würde ich an dem Gelingen der anzustellenden Probe zweifeln müssen, wenn ich nicht die wahre Freude hätte, mich in der Versammlung von Künstlern und Kunstfreunden zu befinden, welche befähigt sind, in ihrem Geiste Ideen zur Anschauung zu bringen. Betrachten Sie hier das Haupt des olympischen Jupiters, wie er aus dem Gewölk der Locken, das sein heiteres Angesicht umfließt, herabschaut — unerschütterlich, groß und den Menschen freundlich. Sind Sie nicht überzeugt, daß dies der Zeus der Hellenen ist? — Und wenn Sie keinen Namen für dies Bild wüßten, so würden Sie doch erkennen, daß ein Wesen voll Weisheit, Macht, Huld und hoher Liebe so aussehen müßte! Worauf beruht denn aber nun diese Ueberzeugung, diese Wahrheit des Ausdrucks, als auf der Idee, die in diesem Kunstwerke zur Erscheinung gekommen, und darin das Ewige, Unveränderliche und wahrhaft Seyende ist? — Darum mußten nun alle Jupiterbilder diesem gleichen, denn Phidias hatte ihn der Idee nachgebildet und die Wahrheit beruhte auf der Einheit des Bildes mit jener, nicht mit einer dem Wechsel unterworfenen, einzelnen Erscheinung. Sie fühlen als Künstler, daß die ästhetische Wahrheit auf der Uebereinstimmung des Bildes mit der Idee beruht. Jedoch ist es nicht genug, daß das Bild blos mit der Idee übereinstimmt;

wie sich in der Folge zeigen wird, soll das Bild nicht blos Gleichniß, Anspielung, Sinnbild (Symbol), nein! es muß vielmehr Ebenbild der urbildlichen Idee seyn.

Hieraus folgt nun mit Nothwendigkeit der zweite Satz, dessen Richtigkeit, das heißt, ob er sich auf etwas in der Erfahrung sich Bestätigendes anwenden und richten läßt, wir wieder auf unsere künstlerische Weise auf die Probe stellen wollen. Dieser zweite Satz ist nur jener erstere in verneinender Form ausgesprochen und eine unmittelbare Folgerung aus dem ersten und zwar diese: daß der Schein der Wirklichkeit, das Zeitliche, Veränderliche an und für sich, das Unwahre in der Kunst ist.

Ich habe hier zwei Büsten aufgestellt. Die eine ist ein Gypsabguß über Göthe's Gesicht, noch bei seinem Leben und in einem nicht sehr hohen Alter. Göthe war damals ein Mann von ungefähr sechzig Jahren. Während der Operation hat er sich standhaft und völlig ruhig gehalten. Daher ist der Abguß auch so vollkommen gelungen. An keinem Bilde können die Proportionen des Gesichts genauer zu messen sein, als an einem solchen Abgusse. Alles und jedes hat darin seine bestimmte Länge und Breite, ja jedes Hautfältchen hat sich mit abgedrückt.

Sehen Sie nun auch die andere Büste. Es stellt solche auch Göthe dar und ist von Rauch in Marmor ausgeführt, der ihn im Jahre 1820 in Thon nach dem Leben modellirte. Der Unterschied des Stoffs, daß die eine Büste von Gyps, die andere von Marmor ist, kann keine so höchst verschiedene Wirkung verursachen, als beide auf den Beschauer hervorbringen. Es liegt dieser Unterschied darin, daß die eine uns aufs Genaueste das Zeitliche, Vergängliche, darum nur Scheinbare, Unwesentliche, nur augenblicklich und materiell Wirkliche angiebt, die andere Büste aber uns den wahren Göthe, den Aus-

druck seines Geistes, seines Wesens, die Idee von ihm, das Ewige in ihm darstellt. Wenn ein Beschauer nicht wüßte, daß beide Büsten Göthe darstellten, und man fragte ihn, welcher von beiden ist Göthe? so würde gewiß die Entscheidung auf die Marmorbüste fallen, und jeder wird sagen: dies ist der wahre Göthe!

Ich glaube Sie durch dies auffallende Beispiel überzeugt zu haben, daß durch die Nachbildung des Scheins der Dinge, also durch die materiellen Nachahmungen die Wahrheit des Kunstwerks nicht erzielt wird. Schon jedes daguerrotypirte Bildniß liefert einen Beweis dafür. Es giebt uns zwar, wie die Franzosen sagen, den Menschen tout craché, aber wir wollen ihn nicht craché, sondern wollen sein Bild, wie wir ihn denken. Eine bloße Abbildung kann uns aufs Haar zeigen, was für ein Gesicht der Mensch in einem Augenblicke schnitt, ob er lachte, weinte, oder sich langweilte; wir wollen aber ihn, den Menschen, in dem Gesichte sehen. Sie sehen, meine verehrten Zuhörer, aus diesen Beispielen den großen Unterschied von dem Darstellen eines Gegenstandes und dem Abmalen eines solchen. Der Blumenmaler, der eine Pflanze abmalt, hat kein Kunstwerk gegeben, und wenn wir jedes Saamenstäubchen und Fäserchen sähen, wenn er nicht die Idee der Pflanze, die in der menschlichen Vernunft wurzelt, hineinmalt und durch und in dem Bild der einzelnen Pflanze die Urpflanze vergegenwärtigt, wenn wir nicht in uns selbst bei der gemalten Blume das blühende, schlummernde, süße Naturleben fühlen, die Idee der Pflanzennatur.

Ich kann nicht umhin, bei dieser Besprechung darauf aufmerksam zu machen, daß das Studium der Natur gerade darin besteht, in jedem Einzelnwesen das Höhere, Allgemeinere, den Gattungsbegriff zu erkennen. Wenn Sie z. B nach der

Natur ein Modell zeichnen, und sehen darin nichts als die Erscheinung des Individuums, nicht die Idee der Natur, so haben Sie die Natur nicht verstanden. Sie werden Sich noch aus dem kurzen Abriß der Logik, welchen ich Ihnen gegeben habe, erinnern, daß jeder untergeordnete Begriff das Merkmal des Höheren, der Idee, in seinen Inhalt einschließt, und er dadurch selbst in dem Umfange des höheren Gattungsbegriffes liegt. Das Individuum trägt das höhere Merkmal der Gattung, zu der es gehört, immer in sich und dieses höhere Merkmal in dem Individuum zu erkennen und bildlich aufzufassen, ist der Zweck der Naturstudien des Künstlers. Ein überzeugendes und lehrreiches Beispiel, wie dem Künstler in der individuellen Erscheinung das Ideal aufgeht, seinem Auge immer heller wird, ist das Meisterwerk von Giorgione, welches sich in den Fleischbänken zu Braunschweig befand, wo die aus Paris zurückgebrachten Kunstschätze aufgestellt wurden und die Fliegen vernichteten, was die Franzosen geraubt hatten. Dies Gemälde stellt Adam und Eva dar und man möchte vermuthen, Dürer habe dies Gemälde gekannt, da sein Stich nur mit einigen Abänderungen diesem Bilde gleicht, zumal weil die Eva in dem Dürerschen Blatte schöner ist, als irgend ein Weib dieses Meisters. Giorgione's Gemälde wurde in Paris restaurirt, wodurch die Untermalung nun durch die Uebermalung hindurch schimmert. In einer andern Hinsicht hat das Bild gewonnen, denn man sieht, wie Giorgione bei der Aufzeichnung und Untermalung sich genau an das lebende Modell hielt und wie er nun diese Formen, bei der Uebermalung des Bildes, der Idee des Urweibes immer näher heranbildete, wie ihm die Idee selbst in den Modellformen immer deutlicher und endlich die Erscheinung und die Idee zu einer Form wurde.

Ich habe durch diese Erörterung einem Mißverständnisse

vorzubeugen gesucht, welches leider in der Kunst zu einer gewissen Zeit sehr allgemein geworden war.

Aus den Grundsätzen, welche wir so eben aufgestellt und bewiesen haben, daß die ästhetische Wahrheit nicht auf den unwesentlichen Merkmalen beruht, nicht darauf, was die Dinge augenblicklich scheinen, hat man ganz falsch geschlossen, daß das Wesentliche, das Ideale etwas Unnatürliches sey, und hat geglaubt, die Natur zu idealisiren, wenn man von ihr abwiche und etwas so bildete, wie sie nichts hervorbringen will. Aber das Ideal, oder die Idee in der Erscheinung, ist ja das Wahre sowohl in der Natur wie in der Kunst. Es ist dies nicht blos ein ästhetischer Fehlgriff, den man gethan hat, sondern auch ein logischer Unsinn, auf den man verfallen war; denn das höhere und wesentliche Merkmal der Idee, welches in dem Inhalte eines jeden untergeordneten Begriffs seines Umfangs eingeschlossen ist, kann ja nicht mit den zufälligen Merkmalen des untergeordneten Begriffs im Widerspruch stehen. Es findet durchaus kein Widerspruch zwischen dem höhern und niedern Begriffe, zwischen der Art und ihrer Gattung statt. Wenn ein Künstler etwas anders bildet, als es in der Natur erscheint, ja wohl gar anders, als es seyn kann, so hat er nicht nur die materielle, sondern auch die ästhetische, ideale Wahrheit verfehlt. Es wird vielmehr durch obige Sätze zum Gesetz gemacht, daß das Kunstwerk wahr seyn soll. Wahr ist es durch das Merkmal der Idee, aber nicht blos durch Zufälligkeiten. Die Idee steht aber nicht mit den Zufälligkeiten der Erscheinung im Widerspruch; die Aufgabe ist also diese, die höhern und niedern, die wesentlichen und zufälligen Merkmale eines Begriffs in die Einheit der Anschauung und Erscheinung zu bringen. Kehren wir zum vorigen Beispiel zurück. — Rauch hat nicht Göthe's Gesicht verändert, sondern nebst den zufälli-

gen Merkmalen hauptsächlich das geistige, wesentliche, ideale Merkmal zur Anschauung gebracht, und das Wesentliche und Unwesentliche in Harmonie gesetzt.

Da wir uns vor einem so weitverbreiteten Irrthum gesichert und solchen zurecht gewiesen haben, so können wir getrost uns nun mit dem dritten Satze beschäftigen: daß nämlich auf der Idee die Schönheit beruhe. Die durchaus seyende höchste Idee, in deren Umfang alle andern Ideen untergeordnet liegen, in der sich nur die höchste Intelligenz selbst begreift und in ihrer höchsten Schönheit, dem All, anschaut, kann in der Erscheinung einer untergeordneten Idee allerdings nicht zur sinnlichen Wahrnehmung gebracht werden. Wir haben von diesem durchaus Allseyenden so wenig eine sich auch nur annähernde Anschauung, daß wir es uns nur als das Entgegengesetzte von dem Nichts denken und daher es uns unter keinem räumlichen noch zeitlichen Merkmale, nicht etwas an sich, darunter denken. So läßt im Parmenides (134 pag. 119 und 120.) Plato die Betrachtung über den Begriff an sich und die reine Erkenntniß mit den Worten abbrechen: „B e s i t z t a l s o i r g e n d e t w a s a n d e r e s d i e s e E r k e n n t n i ß a n s i c h; s o w i r s t d u n i c h t w o l l e n, d a ß i r g e n d J e m a n d m e h r a n d e r e s a l s G o t t d i e g a n z e v o l l s t ä n d i g e E r k e n n t n i ß h a b e?" —

Aber von dem absolut wahrhaft Seyenden, Schönen und der alle Ideen umfassenden Idee, oder da wir kein anderes deutsches Wort für absolut haben als durchaus, von dem durchaus Wahren, Seyenden und Schönen, kann hier nicht die Rede seyn, wenn wir es durch eine Wahrnehmung darlegen wollen, daß die Idee der Grund der Schönheit in jeder Erscheinung ist. In den Worten der weisen Diotima, welche Socrates beim Gastmahl vorträgt, zeigt sich schon selbst die

Möglichkeit, daß, wenn auch entfernt, doch die Idee in jeder Erscheinung der Grund der Schönheit sey. Denn sie sagt, daß: „alles andere Schöne aber an jenem (dem absolut Schönen) auf irgend eine solche Weise Antheil habend" u. s. w.

Alles einzelne Schöne hat also diesen Worten nach Antheil an dem durchaus Schönen, Wahren, Seyenden. Da nun das Untergeordnete mit dem Höheren, der Theil mit dem Ganzen, die Art mit der höchsten Gattung durch das in dem Inhalte jedes ihr untergeordneten Begriffs enthaltene höhere Merkmal übereinstimmt, was der Logiker die Einheit in der Mannigfaltigkeit nennt; so muß auch Alles, was ist, an der Schönheit des durchaus Seyenden Theil haben und diese Schönheit, wie beim Weltall, auch beim Einzelnen auf der Idee beruhen. Darum ist des Genusses und der Freude kein Ende für den, welchem der innere Sinn für das Erkennen der Ideen und der Schönheit aufgegangen ist. Er erkennt das Höchste im Niedern, nur das Niedrige, was alle Idee verläugnet, oder dem Wahren widerspricht, ist ihm verhaßt. Dahingegen wird auch dem geistig Blinden, der nicht das Ideale im Realen, das heißt, den Gedanken nicht in der Erscheinung, das Urbildliche in keinem Dinge zu erkennen vermag, nichts schön erscheinen. In der Gestalt des Menschen wird er nur einen Fleischklumpen erblicken, beim Teppich der Wiesen wird er die Geschöpfe beneiden müssen, die darauf weiden, weil diese doch einen sinnlichen Genuß davon haben, und die Gestirne und die Sonne wird er betrachten im Fall, daß seine Uhr stehen geblieben ist. Er wird die ganze Welt und Alles, was darin ist, nur von Seiten des materiellen Nutzens schätzen und darum die Kunst verachten, wenn sie ihm nicht Spaß macht. Spaß kann sie ihm nicht machen, denn sie fordert eine

höhere Thätigkeit auf und darum werden die ästhetisch Ungebildeten und geistig Blinden die Kunst nur dulden, nothdürftig erhalten und Academien als eine Art Irrenanstalten oder Luxus des Staats betrachten.

Von diesen Unglücklichen, denn als solche müssen wir sie bemitleiden, kann unter Künstlern nicht die Rede seyn. Allein es giebt Grade und leider steht wohl mancher Künstler auf einem niedern Grade der Erkenntniß der Idee und Schönheit. Es wird aber für die Deutlichkeit des Beweises aus Kunstwerken, daß die Idee der Grund der Schönheit ist, von Nutzen seyn, wenn wir erst Werke solcher Künstler betrachten, aus welchen Schönheit und Idee nur schwach hindurchschimmern. Es giebt keine Grade der Schönheit, wie einige Aesthetiker behauptet haben, aber Grade der Deutlichkeit der Idee und unter den Ideen höhere und niedere.

Wenn es nicht die Kälte des Winters verhinderte, so möchte ich am liebsten den Beweis, daß die Idee die Schönheit begründe, mit der Betrachtung einer so reichen Sammlung von Kunstwerken, wie die Königl. Gallerie, verbinden. Da dies für jetzt nicht möglich ist, so muß ich voraussetzen, daß die Kunstwerke, auf die ich mich als Proben und Beweise berufe, Ihnen in der Erinnerung gegenwärtig sind, oder daß Sie bei gelegener Zeit sich meiner Worte vor den Bildern erinnern und die Prüfung selbst anstellen.

Die Bauernprügeleien von Adrian Brouwer (Brauer) übergehen wir ganz, weil in diesen die Idee des Menschen verneint wird. Betrachten wir dagegen diese Bauerngesellschaft von Adrian Ostade. Sehen Sie hier den wohlbeleibten Mann, der so bäuerisch stattlich dasitzt. Er gehört gewiß unter die gescheuten Leute, welche man als solche in der Gemeinde bewundert, weil sie sich selbst dafür halten. Der Alte zu seiner

Seite, der ihn befragt, Alles recht auf den Grund erfahren und beantwortet haben möchte, sieht jenem scharf ins Gesicht, und drückt dabei das ausgeleerte Glas fest in seiner Hand, stößt bei jedem Fragepunkt auf den Tisch, als wolle er dadurch die Antworten hervorpressen. Der Sprecher wird seinerseits genöthigt sich zusammen zu nehmen und hat sich den Kopf manipulirt, wie man an der vorgeschobenen Mütze sieht, als wenn er damit seine Gedanken selbst zurecht gerückt hätte. Er hält einen Augenblick inne im Rauchen, hat sich gesammelt und wird gleich in seiner Rede fortfahren. Da lehnt ein altes Männchen in der Ecke. Er schlägt mit den Daumen einen Wirbel über seinem Magen. Es ist dies der unbewußte Gast harmloser Müßigkeit. Aber ich glaube, er ist ein stiller, schlauer Beobachter, der beide Erstere belächelt. Der, welcher sich die Pfeife anzündet, scheint sich entfernen zu wollen. Der Discurs ward ihm zu lang. Ein Fünfter ist gar schon darüber eingeschlafen und einem Sechsten, der uns nur den Rücken zeigt, sehen wir es selbst von dieser Seite an, daß er ungeduldig wird. In der Wirklichkeit würden wir uns in einem solchen Zimmer und in einer solchen Gesellschaft übel befinden. Und warum können wir dennoch diesem Bilde nicht ein lebhaftes Wohlgefallen versagen? Weil das Kunstwerk uns von der Realität nur das giebt, was Merkmal der Idee ist. Es erscheint zwar hier nicht die höchste Idee des Menschen und dieser darum nicht in seiner höchsten Schönheit, aber durch den Ausdruck von harmlosem Dünkel, treuherziger Wißbegierde und argloser Schlauheit in den Hauptpersonen giebt sich das Menschliche schon zu erkennen und die Idee der Menschheit ist es, welche auch auf dieser niedern Stufe die Schönheit der Erscheinung ist.

Auf was für verschiedene Weisen die Idee sich zu erkennen geben kann, unmittelbar gegenwärtig und Eins mit der Er-

scheinung als Schönheit, in ihrem Widerspiele als das Comische und als Kraft oder Größe im Erhabenen, werde ich Ihnen auseinander setzen, wenn mir Veranlassung und Gelegenheit gegeben wird, Ihnen ein vollständiges System der Aesthetik vorzutragen.

Das Auffinden der Idee ist das Vergnügen, was jede Beobachtung gewährt. Die blose Wahrnehmung bietet an sich kein Vergnügen. So könnten wir an einer solchen Bauerngesellschaft in Wirklichkeit als Beobachter auch Vergnügen finden, wenn wir darin das Comische, das Gemüthliche, das Naive und Alles, worin sich eine Idee darlegte, beobachteten, unter der Voraussetzung, daß das Zufällige, Unwesentliche, Momentane und der Idee nicht Zugehörige, sinnlich und materiell Widrige nicht zu unangenehm auf uns einwirkte und in der Beobachtung uns störte. Aber wie die Idee das mit der Wirklichkeit versöhnende, über sie hinaushebende, ja ewig Schöne ist, beweist nicht blos die Betrachtung an Kunstwerken, wir erleben es auch in uns selbst. Wenn uns etwas tief schmerzt, so erheben wir uns darüber, wenn wir unsern Zustand zur Idee erhoben haben und in dieser unsern Schmerz geistig anschauen.

Wenden Sie Sich nun zum Anblick dieser armen Flüchtlinge, welche Tag und Nacht wanderten, wie wir aus der Laterne schließen können, die solche unter ihren Geräthschaften bei sich führen. Betrachten Sie das von der rastlosen Reise todmüde und von Entbehrungen so erschöpfte Weib, daß selbst der Säugling an ihrer Brust verschmachtet. Fühlen Sie den Kummer des sorgenvollen Familienvaters! Setzen Sie Sich an die Stelle dieser armen Leute, und Sie werden den Zustand höchst beschwerlich, ja fast unerträglich finden. Wer bei diesem bewunderungswürdigen Bilde des Ferdinand Bol nur die Noth

empfindet als ein wirkliches Uebel, wird mit vielen zarten Damen ausrufen, was ich selbst gehört habe: c'est hideux!

Die zeitliche sinnliche Empfindung der Noth ist lästig, aber nicht der Gedanke; ja die Noth als Idee ist groß und als Idee schön. Darum fesselt dies Bild auf wunderbare Weise einen jeden, der nicht vor der sinnlichen Wahrnehmung zurückbebt, sondern in der Erscheinung der menschlichen Noth den Gedanken: Menschen faßt, — und so zeigt sich auch hier die Idee als Grund der Schönheit.

Wenn wir hier dieses von Rubens gemalte nackte Weib, welchem ein Negerknabe einen Brief überbringt, nach irgend einem Zeichenbuche, welches über die Proportionen des menschlichen Körpers handelt, beurtheilen, so werden wir das Bild, nach solchen ideenlosen Vorschriften, für sehr unschön erklären müssen, und dennoch ist es eines der kühnsten, frischesten Meisterwerke des großen Künstlers. Selbst in der Natur würden wir diese individuelle Bildung nicht durchaus schön finden, die uns hier im Bilde erfreut; denn hier ist das zum Gedanken erhoben, was in der Naturbildung nur nothwendig unter Bedingungen werden konnte, und das Individuum ist hier zum Begriff geworden, der aber in einer höhern Sphäre liegt und so seinen Antheil an der Schönheit der Idee hat, welche über ihm steht.

Ich habe absichtlich keine Beispiele gewählt, bei welchen die Erscheinung ganz in der Idee aufgeht und die Ideen der höchsten nah verwandt sind, um zu zeigen, daß auch in niederen Sphären, in welchen nicht Alles Bild eines Gedanken und Vieles nur augenblicklicher Schein der materiellen Wirklichkeit ist, dennoch nichts Anderes als die Idee der Grund der Schönheit sey. Diejenigen, welche nicht im Stande sind, die Idee und die auf ihr beruhende Schönheit auch in untergeordneten Sphären zu erkennen, werden solche auch nicht in Kunstwerken

höherer Gattungen auffinden und für solche ist Raphaels Madonnenbild eine mit Oelfarbe angestrichene Leinwand.

Obiges auf die Studien der Künstler angewendet, kann man nicht dringend genug ermahnen, die Natur nicht gedankenlos abzuschreiben, was so häufig beim Modellzeichnen in Academien geschieht. Wenn der Schüler nicht unfähig ist, so wird er beim Zeichnen nach der Antike mit der Form auch den Gedanken aufnehmen, der in dem Kunstwerke vor ihm anschaulich steht, und so ist es recht, daß man Anfänger nach Gypsabgüssen von vorzüglichen Kunstwerken zeichnen läßt. Allein dies ist nicht genug. Der Schüler soll das Geistige überall sehen, überall erkennen lernen; man kann daher ihm die Natur in ihren mannigfaltigen Bildungen, wenn seine Hand nur geübt worden ist, das, was er sieht, nachzubilden, nicht zeitig genug vor die Augen bringen. Aber er soll in ihren Bildungen nicht mehr blos die individuelle Form des Modells nachzeichnen, sondern die in der Form schlummernde Idee wecken und darstellen. Es ist daher die dringendste Pflicht des Lehrers, den Sinn des Schülers für die Idee der Natur zu wecken. Die Erfüllung dieser Forderung ist weit eher beim Unterricht in einem Attelier unter der Leitung eines ausgezeichneten und geistreichen Meisters, als bei dem academischen Classenunterricht zu erwarten; denn in der Classe wird das Modell ohne Bezug auf einen künstlerischen Gedanken hingestellt, und der Schüler wird meist auf keine Idee hingewiesen. Dahingegen, wo das Zeichnen und Malen den Zweck hat, Ideen darzustellen und in Bildern zu vergegenwärtigen, wo den darzustellenden Gedanken angemessene Modelle schon gewählt wurden, wo die Stellung des Modells schon eine Beziehung zu einer Idee hat, wird klarer der Sinn des Schülers für die Idee in dem Naturgebilde aufgeschlossen.

Hauptsächlich muß sich der Lehrer sehr hüten, daß er dem Modell nicht bedeutungslose, leere, oder sogenannte Attituden machen läßt, wodurch der Schüler die Idee nicht fassen, das Gebild der Natur in seinem innern Wesen nicht verstehen lernt, sondern noch mehr in die Irre geführt wird. Was aber noch Schlimmeres geschehen kann, ist, wenn der Künstler das Modell in eine seiner Natur widersprechende Stellung hineingezwängt, oder einen Schwächling als Athleten, einen Sylen als Antinous hinstellt. Dergleichen geschieht jetzt wohl nur selten oder gar nicht mehr. Hingegen findet man häufig in den Zeichnenschulen und untern Classen der Academien noch die geistlosesten Muster und sogar unrichtig gezeichnete, sogenannte Vorlegeblätter, wodurch viele Schüler gleich vom Anfange an vom Grund aus verdorben werden. Die Directionen der Academien sind hierin nicht vorsichtig genug und die Lehrer sagen zu ihrer Entschuldigung: die Schüler sollen daran ja nur schraffiren lernen. Es ist aber gar nicht gleichgültig, aus was für einem Buche man buchstabiren lernt.

Was ich Ihnen für heute zu sagen hatte, ist zwar hinreichend mit Beispielen erwiesen worden, so daß wir nun unsere Betrachtungen für diesen Abend beschließen könnten. Allein ein Kunstwerk erregt eben jetzt so allgemeine Aufmerksamkeit, daß ich dem Verlangen nicht widerstehen kann, solches mit Ihnen in Ueberlegung zu ziehen und ich daher diejenigen bitte, welche noch Zeit übrig haben, einige Augenblicke zu verweilen.

Wir wollen erproben, ob die soeben aufgestellten Grundsätze, daß die Idee, aber nicht der Schein der Wirklichkeit, die Wahrheit und eben so auch die Schönheit des Kunstwerks begründe, auf Lessings Huß im Verhör, welches seiner Verurtheilung voranging, sich anwenden lassen. Ich sagte Lessings Huß und mit Recht, denn es kommt hierbei gar nichts auf den

historischen Huß an. Dem monumentalen Künstler (monumental kommt von monere her), dem Geschichtsmaler muß freilich daran gelegen seyn, an thatsächliche Wirklichkeit zu erinnern, dem höher stehenden Künstler ist darum zu thun, in der Erscheinung die Idee zu erkennen und die Idee zur Anschauung zu bringen. Die Ueberzeugung ist hier die Idee, welche in diesem Bilde zur Anschauung kommt und kommen würde, wenn wir auch nicht wüßten, daß wir Huß vor uns sehen und daß die Andern die Repräsentanten der Kirche sind. Wir erblicken einen Mann, der mit der einen Hand sich auf ein Buch stützt, die andere Hand auf das starke Herz legt und dessen ganzes Angesicht von stiller Freudigkeit und dem Frieden einer unerschütterlichen, auf tiefem Gefühl beruhenden Ueberzeugung leuchtet und dies ist es, diese Idee, welche diesen schwachen Körperbau, diese feinen Züge, dieses bleiche Angesicht mit einer überirdischen Kraft und namenlosen Schönheit erfüllt. Hier soll nicht etwa ein Lehrsatz, über den man noch streiten könnte, dargestellt werden, was unmöglich und widersinnig wäre; es kommt, ganz von den Theoremen der Ueberzeugung abgesehen, die Gefühlsüberzeugung an sich als Idee zur Anschauung. Wie hat nun aber hier Lessing die Wirklichkeit zur ästhetischen Wahrheit erhoben?! — Huß hatte nach der Holzfigur in Constanz und dem Bildniß auf der Leipziger Universitätsbibliothek einen schwachen Körperbau, tiefe, geistvolle Augen und eine große, gebogene Nase. Dieses Factum, diese Wirklichkeit, wird hier zur Erscheinung der Idee, der geistigen Ueberzeugungsstärke, denn der Körper ist hier nur der schwache Träger des mächtigen Geistes, unter dessen Uebergewicht der irdische Bestandtheil des Menschen sich verflüchtigt. Die organische Schwächlichkeit wird hier im Bilde zur Erscheinung der Geistigkeit und diese in ihrer Ueberzeugungsstärke aufgefaßt, also hier das Wirkliche zur Erscheinung

der Idee erhoben und folglich zur ästhetischen Wahrheit, welche eben die Uebereinstimmung der Erscheinung mit der Idee ist.

Aber Huß' Gegner haben auch eine Ueberzeugung und zwar eine solche, die auf dem unabänderlichen, buchstäblichen Dogma beruht. Auch das Dogma als Idee steht anschaulich in der Erscheinung der drei Cardinäle, in deren charakteristischen Zügen sich Beharrlichkeit, Entschiedenheit und Glaube ausdrückt, der Ueberzeugung gegenüber. Auch durfte es der Vollständigkeit der Darstellung nicht an scharfsinnigen, dialektischen Vertheidigern des Dogma hier fehlen, als deren Repräsentant wir den Erzbischof mit dem scharfen, kalten Blick erkennen. Ueber die Gegenwart des Moments hinaus deutet der in tiefes Nachdenken versunkene junge Bischof und einige Andere, in deren Zügen wir lesen, daß der Glaube zur Ueberzeugung sich zu erheben ringt und in diesem Ringen zu schwanken beginnt. Alles dies liegt in der Sphäre der Idee, durch diese Charaktere alle sind Gattungen der Ueberzeugung zur Anschauung gebracht. Aber auch die Verneinung der Idee ist mit in die Darstellung aufgenommen durch jenen Bischof, dem man es ansieht, daß ihm die Verhandlung zu lange dauert und der sich nach einer wohlbesetzten Tafel zu sehnen scheint, so wie auch ein anderer, der mit vornehmer Gleichgültigkeit die ganze Untersuchung unbeachtet läßt, sich nachlässig zurücklegt und mit einem hinter ihm stehenden Geistlichen spricht. Zur Darstellung der Idee gehören diese nicht, sie sind unwesentliche, zufällige und äußere Merkmale der zeitlichen Beschaffenheit des Clerus und so bewunderungswürdig und meisterhaft auch diese Figuren gemalt, so treffend und physiognomisch fein diese Charaktere auch aufgefaßt sind, so ziehen solche doch gerade dies schöne Bild aus der Höhe idealer Wahrheit zur zeitlichen Geschichtsdarstellung, ja fast zu der Wirklichkeit eines Genrebildes herab.

Abschnitt VI.

So wie unter Ihnen, meine verehrten Zuhörer, hatte Plato's Ideenlehre schon in ältern Zeiten viel Anhänger gefunden. Selbst in den Zeiten des frühern Christenthums erwarb sich seine reine Moral, welche das Rechte zu thun fordert, weil es recht ist, seine Lehre von der individuellen Unsterblichkeit der Seele, seine Lebensansicht, die dieses Daseyn auf Erden als einen Zustand der Verbannung aus einem paradiesischen Zusammenseyn mit Gott darstellt, was sogar zur Undankbarkeit gegen die Güter und Freuden des Lebens ausarten kann und seine Schilderung von der Läuterung und Beflügelung der Seelen großen Beifall. Aber auch viel Gegner erhoben sich, welche Plato Widersprüche nachwiesen, in die er sich verwickelte, weil er von seinem poetischen Genius, aber auch von seiner höhnenden Laune oft hingerissen wurde und sogar von den Priestern sich einschüchtern ließ, wenn er an seinen Lehrer Socrates dachte, der zum Giftbecher verurtheilt worden war, weil er die Götter gelästert haben sollte. Man nimmt daher an, daß in seinen Schriften nur das zu finden sey, was er zu verantworten glaubte, daß er aber seinen vertrauten Schülern eine Geheimlehre vorgetragen habe, welche eine strengere Gedankenfolge beobachtete. Wir können uns freilich nur daran halten, was wir aus seinen Schriften wissen.

Diese Widersprüche haben ihm denn auch unter einander entgegengesetzte Vorwürfe zugezogen, je nachdem der eine oder andere Philosoph der Richtung eines alle Wahrnehmung ausschließenden, oder eines nach Vereinung von Geist und Materie strebenden Denkens angehörte. Erstere tadelten die realistisch

sinnliche, bildliche Erscheinungsform, welche er den Ideen beilegt, Andere hielten sich an solche Stellen, wie er z. B. der weisen Diotima nachsagt: „Was also, sprach sie, sollen wir erst glauben, wenn einer dazu gelangte, jenes Schöne selbst rein, lauter und unvermischt zu sehen, das nicht erst voll menschlichen Fleisches ist und Farben und anderen sterblichen Flitterkrams, sondern das göttliche Schöne selbst in seiner Einartigkeit zu schauen;" wonach die Idee ein bloses Gedankending wäre, von welchem Plato nicht hätte behaupten können, daß es das wahrhaft Seyende sey, und dieses wahrhaft Seyende muß denn doch auch das durchaus Seyende seyn, da doch weder ein Gedanke an und für sich, noch etwas den Raum Erfüllendes und in einer Zeit Gegenwärtiges, in beiden aber Veränderliches an und für sich ein durchaus Seyendes seyn kann. Wenn wir nun von einzelnen einander widersprechenden Aeußerungen absehen, und uns an die Grundsätze festhalten, so ist nicht zu verkennen, daß er unter Idee die durchaus seyende, von der Wirklichkeit ungetrennte, die Wirklichkeit in sich ganz aufnehmende Idee meint und den Gegensatz von ideal und real aufhebt. Es würde uns von unserm nächsten Ziele zu weit ab und in ein weiteres Gebiet der Philosophie führen, wenn wir diesen Gedanken weiter verfolgten und die Einheit, ja das Einsseyn der Idee und Welt darzulegen versuchten; allein daß in der Kunst das Wirkliche und die Idee Eins ist, kann von niemand, und am wenigsten von einem Künstler, bezweifelt werden. Die Idee ist in der Kunst Grund der Schönheit und Wahrheit und mit dem Bilde ganz Eins.

Diejenigen, welche unter der Idee sich nichts als einen logischen, keiner Erfahrung und Wahrnehmung gleichen, blos nach einer Regel bestimmten Vernunftbegriff denken, haben,

anstatt sich zu Plato's höherer Idee zu erheben, die, wenn wir sie auch blos logisch betrachten, in ihre Sphäre auch den Begriff von Daseyn aufnimmt, Plato gutmüthig zu entschuldigen gesucht: daß er nicht den rein logischen Begriff hätte fassen können, weil die griechische Sprache dafür kein Wort und das Wort Idee die Nebenbedeutung Gestalt habe. Wir aber wollen deshalb diese Sprache bewundern, daß in ihren Tiefen die Anschauung der Einheit von Bild und Idee begründet ist, gerade so wie in unserer und den meisten Sprachen das Wort erkennen eine doppelte Bedeutung hat, und zwar so viel als deutlich sehen, aber auch, Vernunft in etwas auffinden, bedeutet.

Ein anderer Vorwurf, welchen Plato selbst dem Parmenides (132. p. 117.) in den Mund legt, ist der: „Wie also, habe jener gesagt, jeder von diesen Gedanken wäre einer, aber ein Gedanke von nichts? — Unmöglich. — Also von etwas? — Ja. — Was ist oder nicht ist? Was ist. — Nicht wahr von etwas Gewissem, was eben jener Gedanke als in allen jenen Dingen befindlich bemerkt als Eine gewisse Gestalt oder Idee? Ja. — Und diese soll nicht der Begriff seyn, was so gedacht wird Eins zu seyn, immer dasselbe seyend in allem? — Das scheint wieder nothwendig. — Wie aber weiter, habe Parmenides gesagt, wenn du behauptest, die übrigen Dinge haben in sich die Begriffe, mußt du nicht entweder glauben, daß jedes aus Gedanken bestehe, und daß sie alle denken, oder daß sie Gedanken seyend doch undenkbar sind?" — Worauf Socrates die bereits angeführte treffliche Antwort giebt: „Allein auch das, habe Socrates gesagt, hat ja keinen Sinn. Sondern, o Parmenides,

eigentlich scheint es mir sich so zu verhalten, daß nämlich diese Begriffe gleichsam als Urbilder dastehen in der Natur" u. s. w. Parmenides nimmt das Wort Begriff nur in dem engern logischen Sinne und versteht darunter einen Vernunftbegriff. Was aber unter einem Vernunftbegriff zu verstehen ist, werden Sie Sich noch aus dem kurzen Abrisse erinnern, welchen ich Ihnen von der Logik gegeben habe. Ein Vernunftbegriff denkt sich freilich selbst nicht, noch denkt ein Ding an sich sich selbst. Auch reicht nicht einmal hier die Zweifaltigkeit des Selbstbewußtseyns aus, in welcher ich mich mir selbst als Gegenstand meines Denkens entgegensetze und zugleich weiß, daß ich es auch bin, was ich denke. Socrates erklärt hier, daß, was er unter Begriff in höherer Bedeutung versteht, nicht ein bloßer Vernunftbegriff, sondern das durchaus Seyende ist, welches von ihm auch Urbild genannt wird und soviel wie Idee bedeutet, worunter wir bei Plato immer das Einsseyn von Gedanke und Erscheinung denken müssen.

Ich fühle mich nicht berufen, an diesem Orte weder zu beweisen noch zu widerlegen, daß die Idee nur gleichsam eine Ansicht und das, was das materiell Wirkliche genannt wird, nur die andere Ansicht des durchaus Seyenden, dieses aber das Einsseyn beider ist. Es ist genug, wenn Sie Sich als Aesthetiker und Künstler ganz von der Wahrheit durchdringen lassen, daß das Bild ein Gedanke und der Gedanke ein Bild ist und in diesem materielles Daseyn hat.

Aber am Schluß unserer heutigen Betrachtung muß ich Ihnen noch eine der wichtigsten Stellen anführen, durch welche Plato die Gegner seiner Ideenlehre abweist. In dem Gespräch Philebos (50. p. 176.) sagt Socrates: Also wenn das nicht ist, würden wir wohl jener Rede folgend, rich-

tiger sagen, daß, wovon wir nun schon so oft gesprochen haben, des Unbegrenzten in dem Ganzen gar Vieles ist, und auch Begrenzung genug, und außer diesen eine nicht schlechte Ursache, welche Jahre und Jahreszeiten und Monate ordnend und bestimmend und mit vollem Rechte Weisheit und Vernunft kann genannt werden.

Protarchos. Mit vollem Rechte freilich.

Socr. Weisheit und Vernunft aber können doch ohne Seele unmöglich seyn?

Prot. Freilich nicht.

Socr. Also in der Natur des Zeus, wirst du sagen, wohne eine königliche Vernunft von wegen der Kraft der Ursache, und anderes Schöne in anderem, nenne man es, wie es jeglichem lieb ist."

Ueberhören Sie, meine verehrten Zuhörer, den Namen Zeus, — den Plato darum von Socrates in seine Rede einflechten ließ, um den Priestern nicht Anlaß zu geben, die Verurtheilung und Vergiftung des Socrates nachher noch dadurch zu beschönigen, daß Socrates an keinen Zeus geglaubt, oder statt dessen eine Weltseele angenommen, oder den höchsten Gott eine Weltseele genannt hätte, da die Priester es schon frevelhaft fanden, daß Socrates beim Gastmahl den Eros einen Genius nannte, obwohl ich nicht meinen sollte, daß Zeus es übel nehmen könnte und herabgesetzt, ja vielmehr über die Grenze des Begriffs einer beschränkten Persönlichkeit hinausgehoben würde, wenn man ihn die Weltseele nennte. — So sagt Socrates mit obigen Worten: die Vernunft der Weltseele ist die Kraft und Ursache alles Seyenden und Schönen. Plato weist hierdurch alle die ab, welche ihm den Vorwurf machen, oder so falsch verstanden haben, als behauptete er, die Idee sey an sich

etwas und denke sich, ohne daß etwas wäre, was ist und denkt. Aber freilich ist auch nicht etwas an sich, ist kein durchaus Seyendes denkbar ohne Idee in jener Vernunft der Weltseele, oder, wenn man denn durchaus sich an die Worte halten will, ohne Idee in der Vernunft der Seele des Zeus zu seyn, wodurch das Höhere in das Niedere eingeschachtelt wird. Um denn den Priestern auf keine Weise zu nahe zu treten, wollen wir sehen, wie sich diese Lehre auf die Kunst anwenden läßt. Dieser platonischen Lehre nach können wir nicht sagen, daß das Kunstwerk sich selbst dächte, sondern es ist der Gedanke eines Geistes; allein der Geist, der nur als das Denkende gedacht werden kann, wäre nicht, ohne daß er dächte, und sein Seyn ist also in seinen Gedanken; der Gedanke, in welchem der Geist ist, muß aber auch materiell seyn, um absolut zu seyn und so muß das materiell Wirkliche, der Gedanke und der Geist eins seyn und als eine Dreieinigkeit betrachtet werden. Das ist also durchaus kein Künstler, dessen Gedanken nicht Kunstwerke sind. Der Geist des Künstlers ist also in seinem Gedanken und der Gedanke im Werke, und dieses sich Verkünden des Geistes im Kunstwerke, das eigenthümliche Gepräge, welches er ihm giebt, ist, was man Styl nennt. Daher rufe ich Ihnen zu: Nichts geist- und ideenloses in der Kunst! Dann wird das Werk das haben, was Andere Styl nennen.

Abschnitt VII.

Ich hoffe, meine jungen Freunde, Sie mit der Aesthetik ausgesöhnt und mit Plato befreundet zu haben, indem ich

Ihnen darlegte, daß jene Wissenschaft und dieses Weltweisen Lehre übereinstimmend das Einsseyn von Gedanken und Bild, oder Erscheinung des Gedankens, wie wir das Bild auch nennen können, behaupten, ja wohl gar beweisen, indem die Idee hier nicht als ein bloßes Gedankending, sondern als das wahrhaft Seyende betrachtet wird.

Soll ich nun Ihre Gunst dem Plato wieder entziehen? und dies muß ich befürchten, wenn ich Ihnen sage, was er über die Kunst, besonders die Malerei spricht. Es ist ein leidiger Trost für diese, daß Plato im 7. Buche vom Staate sagt: „Die Künste dünken uns doch insgesammt unedel zu seyn.“ Plato erklärt im Staate Rechtsgelehrte und Heilkunst für schlimme Merkmale der Zerrüttung (305 und 306. p. 197.). Scherzend sagt Plato, oder läßt es vielmehr den Socrates aussprechen: daß den Herodikos seine Kunst selbst in einem schweren Sterben bis zu einem hohen Alter habe kommen lassen. Er betrachtet also die Arzneiwissenschaft als die Kunst das Sterben zu verlängern und den Todeskampf zu erschweren. Der Dichtkunst geht es nicht besser; (377. p. 155.) im zweiten Buche vom Staate werden Hesiod und Homer nur für Erzähler unwahrer Geschichten und Mährchen erklärt, (599. p. 488.) werden die Tragödiendichter geprüft und von ihnen gesagt: daß sie Erscheinungen dichten, nicht Wirkliches. In Vergleich mit der Heilkunst, der Dichtkunst und Schauspielkunst geht es der Malerei noch nicht so schlimm. Im fünften Buche vom Staate (598. p. 486.) sagt Socrates: „Ueber den Nachbildner also sind wir eins, sage mir aber vom Maler noch dieses. Dünkt er dich darauf auszugehen, von jeglichem jenes Eine (unter diesem Einen ist die urbildliche Idee zu verstehen) in der Natur nachzubilden oder die Werke der zweiten Bildner? —

Die der Werkbildner, sagte er. — Und wie sie sind, oder wie sie erscheinen? denn auch dieses unterscheide mir wohl. — Wie meinst du? sagte er. — So. Ein Bettgestelle, wenn man es von der Seite sieht, oder gerade über, oder wo sonst, ist es deshalb von sich selber verschieden oder das zwar gar nicht, es erscheint aber anders? Und mit allem andern eben so? — So ist es, sagte er; es scheint anders, ist aber nicht verschieden. — Nun betrachte mir eben dieses. Auf welches von beiden geht die Malerei bei jedem? das Seyende nachzubilden, wie es sich verhält oder das Erscheinende, wie es erscheint, als eine Nachbildnerei der Erscheinung oder der Wahrheit? — Der Erscheinung, sagte er. — Gar weit also von der Wahrheit ist die Nachbildnerei, und deshalb, wie es scheint, macht sie auch Alles, weil sie von jeglichem nur ein Weniges trifft und das ein Schattenbild."

Wenn auch das, was über den Staat und die Künste gesprochen wird, des Plato's Meinung, aber nicht die des Socrates wäre, so mußte Plato wenigstens den Socrates so reden lassen, daß dieser es doch gesagt haben könnte. So etwas kann aber Socrates nicht gesagt haben, wenn er damit nicht etwas Anderes im Sinne hatte, als in den Worten offen daliegt. Ist es wohl möglich, daß Socrates, dessen Jugendjahre in die Zeiten Perikles, der höchsten Blüthe der Kunst fielen, der selbst Bildhauer war, und dessen Graciengruppe neben den Werken des Phidias bewundert wurde, so eine niedere, ja fast verkehrte und mit andern Aeußerungen sogar in Widerspruch stehende Meinung von den bildenden Künsten gehabt haben könnte? — Zwar ist zu bemerken, daß Plato den Socrates

die Plastik mit völligem Stillschweigen übergehen läßt, und es würde in anderer Rücksicht auch von Erfolg seyn, zu prüfen, in welcher Kunst- und Erscheinungsform die Idee sich am vollkommensten vergegenwärtigt.

Wir befinden uns hier in einem von den vielen Fällen, wo Plato ironisch zu Werke geht, das heißt, wo er durch das Widerspiel seiner eigentlichen Meinung auf die Wahrheit hinführen will. Schon Viele haben behauptet, daß es ihm mit seinen Büchern über den Staat nicht recht ernst gewesen sey, und daß er eigentlich den Zweck hatte zu entwickeln, was Erkenntniß, Tugend und Weisheit sey, wozu ihm die Betrachtungen über den Staat nur die beste Gelegenheit darboten. Was Plato den Socrates hier über Malerei sagen läßt, ist zuverlässig nur in der Absicht ausgesprochen, um Gelegenheit zu haben, sinnliche Wahrnehmung und Erkenntniß recht bestimmt von einander zu unterscheiden.

Es wäre schon viel gewonnen gewesen, wenn Schleiermacher die in der Bedeutung einander ähnlichen Wörter „Schein" und „Erscheinung" genauer unterschieden hätte, welche in der deutschen Sprache zwar sinnverwandt, aber doch verschieden sind, worauf ich Sie bereits in einer unserer ersten Unterhaltungen aufmerksam machte. Ich muß es jedoch den Philologen überlassen zu entscheiden, ob der Geist der griechischen Sprache und Plato's Text eine solche Unterscheidung der Begriffe zuläßt. Wir verstehen nämlich unter Schein die Wirkung, welche vermittelst des Lichts ein körperlicher Gegenstand auf das lebendige Auge macht und nennen dies auch ein Lichtbild. Unter Erscheinung verstehen wir aber, daß sich etwas uns kenntlich macht, ohne daß wir dadurch ganz bestimmt etwas Aeußeres, Körperliches oder eine sinnliche Wahrnehmung damit andeuten wollen. So spricht der Abergläubische von Geistererscheinungen;

man sagt oft und drückt sich bestimmter aus: „es erscheint mir dies als rathsam, gut oder schön," obwohl man auch in diesen Fällen bildlich sagt: „es scheint mir." Den Schein sehe ich und die Erscheinung erkenne ich. Das Auge empfängt den Schein und der Geist denkt den Begriff in bildlicher Form, als Erscheinung. Durch den Schein thut sich nichts kund, aber durch die Erscheinung thut sich etwas kund. Die Erscheinung ist bildliche Idee. Hätte Schleiermacher die angeführte Stelle, besonders am Schluß, so übersetzt: „Auf welches von beiden geht die Malerei bei jedem? das Seyende nachzubilden, wie es sich verhält, oder den Schein, wie es scheint, als eine Nachbildnerei des Scheins oder der Wahrheit? — Des Scheins, sagte er. — Gar weit also von der Wahrheit ist die Nachbildnerei, und deshalb, wie es scheint, macht sie auch Alles, weil sie von jeglichem nur ein Weniges trifft und das im Schattenbilde," — so würden wir sogleich einsehen, daß Plato hier von einer niedern Kunst spricht, welche sich blos an den äußern Schein hält, diesen gedankenlos abspiegelt und nicht bis zu Vergegenwärtigung und Darstellung der Idee in der Erscheinung sich erhebt.

Daß Plato es so gemeint hat, wird noch aus vielen andern Stellen deutlich. Er wollte hier nur die niedere, nach Täuschung strebende Kunst züchtigen und sich ihrer dazu bedienen, um zu zeigen, wie sinnliche Wahrnehmung und Erkenntniß unterschieden werden müssen. Wie hoch aber Plato die Sehkraft und selbst dem geistigen Erkenntnißvermögen nahe verwandt hält, geht aus jener Stelle hervor, deren er sich später zwar nur als eines Gleichnisses der Wahrheit bedient. Von dem Gesicht sagt er aber (**508. p. 354.**): „Und von welchem unter den Göttern des Himmels sagst du wohl, daß

dieses abhänge, dessen Licht mache, daß unser Gesicht auf das schönste sieht und daß das Sichtbare gesehen wird? — Denselbigen, sagte er, den auch du und jedermann; denn offenbar fragst du doch nach der Sonne. — Verhält sich nun das Gesicht so zu diesem Gotte? — Wie? — Das Gesicht ist nicht die Sonne, weder es selbst, noch auch das, worin es sich befindet, und was wir Auge nennen. — Freilich nicht. — Aber das sonnenähnlichste, denke ich, ist es doch unter allen Werkzeugen der Wahrnehmung. — Bei weitem. — Und auch das Vermögen, welches es hat, besitzt es doch als einen von jenem Gott ihm mitgetheilten Ausfluß. — Allerdings." —

Göthe hat diesen Ausspruch in folgendem trefflichen Vers über seine Farbenlehre gesetzt:

„Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
Wie könnten wir das Licht erblicken?
Lebt nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt' uns Göttliches entzücken?" —

Es geht also hieraus hervor, daß Plato das sichtliche Wahrnehmen für etwas Göttliches und dem Erkennen des Geistes nah Verwandtes hält. Im siebenten Buche vom Staate (523 bis 525 p. 374 bis 377) erklärt sich Plato deutlich, daß er unter der Wahrnehmung des Endlichen und Einzelnen das Sehen versteht, daß aber das Unwandelbare, Ewige, Eine in Vielen wahrhaft Seyende, die Idee, erkannt werde und daß das Erkennen gleichsam das Sehen des Geistes ist.

Plato ließ sich durch seine Liebhaberei zur Mathematik gegen die Mitte des siebenten Buchs vom Staate verführen, mathematische Begriffe für das zu halten, was die Vernunft

in den Erscheinungen zur Erkenntniß auffordere, das Andere aber fordere blos die Sinne zur Wahrnehmung und Vorstellung auf. Er führt zum Beispiel an, daß, wenn jemand drei Finger sehe, die Vernunft aufgefordert werde, darin einen und noch einen zu zählen, einen mittlern Finger zwischen zwei andern zu betrachten, so auch deren Größe oder Kleinheit, Weichheit oder Härte und überhaupt also das Meß- und Zählbare an diesen Erscheinungen, folglich die mathematischen Begriffe darin zu erkennen. Plato hat entweder die hohe philosophische Aufgabe, die durch seine Ideen- und Urbilderlehre gelöst werden sollte, selbst nicht in ihrer ganzen Tiefe erkannt, oder ironisch, wie er oft zu thun pflegte, fallen lassen. Und selbst die Mathematiker möchten wohl hier mit Plato nicht zufrieden seyn. Der mathematische Begriff wird doch nicht von einer Wahrnehmung abgezogen, er hat seine Gewißheit a priori, und schließt in sich kein objectiv vorauszusetzendes Daseyn ein. Daß z. B. der Zahlenbegriff 100 gleich der Zahl von 100 Einzelnheiten ist, welche ich hinzähle, ist weder die Bestätigung des einen von dem andern, denn der Begriff 100 wäre richtig die Synthesis von so vielen einzelnen Theilvorstellungen der Summe, auch wenn ich nicht 100 Einzelnheiten in Wirklichkeit aufgezählt hätte, und wieder umgekehrt, beweist der Begriff 100 nicht, daß ich richtig 100 Einzelnheiten aufgezählt habe. Man hat Kant harte Vorwürfe darüber gemacht, daß er gewissermaßen scherzend sagt: 100 Thaler wären doch noch etwas Anderes als 100 die Zahl — und doch hat er Recht. Er weist dadurch selbst über die Grenzen der speculativen Philosophie hinaus, deren Gebiet er absteckt, ohne das Jenseitige für ein Nichtiges zu halten. Plato's Aufgabe wäre es aber gewesen, die Einheit des Realen und Idealen, der Idee und Erscheinung festzuhalten und das An- und Fürsichseyn des Einzelnen in ein

Einsseyn mit der Idee aufzulösen. Plato läßt aber seine Urbilderlehre, wie den Staubbach im Mairinger Thale, sich in Nebel auflösen.

Ich glaube, daß Sie nach dem, was wir bisher verhandelt haben, die naive Frage nicht aufwerfen können: Wie sieht denn nun eine Idee aus? — Worauf ich nichts antworten könnte, als: so wie ihr Bild. — Und da Sie, meine jungen Freunde, Künstler sind, so müßte ich Sie an Sich selbst anweisen, diese Frage werkthätig und schaffend zu beantworten.

Am Schluß unserer Betrachtung über Plato's Ideenlehre, auf welche wir eine Aesthetik aufzubauen versuchten, will ich Ihnen noch ein poetisches Bild vorlegen, dessen sich Plato im Eingang des siebenten Buchs vom Staate bedient, um recht deutlich zu machen, daß der Schein, den wir das Wirkliche nennen und dafür halten, nicht das wahrhaft Seyende sey, sondern jene himmlischen Gestalten, welche wir nicht unmittelbar selbst sehen und hören, und daß der für das Wirkliche und Seyende gehaltene Schein nur Wiederschall und Schatten eines Vollkommenern und Höhern ist. Jedoch muß ich Sie auch hier wiederholt darauf aufmerksam machen, daß ein jedes Gleichniß unvollkommen das zeigt, was es bedeutet, und diesem nur gleicht, nicht gleich ist. Dazu kommt nun noch Plato's traurige Lebensansicht, nach welcher er alle irdische Zustände als Strafen und Verkümmerungen himmlischen Lichts betrachtete. Plato fordert seine Zuhörer auf, sich eine Höhle zu denken, in welcher von ihrer Geburt an Leute auf solche Weise gefesselt sitzen, daß sie ihre Blicke nur auf die Wand der Höhle richten können. Vor ihnen ist eine Mauer, jenseits derselben menschliche Gestalten in heller Beleuchtung vorüber wandeln, deren Schatten an die Wand vor den Gefesselten fallen und deren Reden von dort zurückschallen. Gewiß werden die Gefangenen, da sie nie

etwas Anderes gesehen haben, die Schatten für die Dinge selbst und für die Sprechenden halten. Die Auslegung von diesem Gleichniß kann keine andere seyn, als daß Plato mit den Gefangenen die Menschen überhaupt, mit den Schatten den Schein und mit den im Licht wandelnden Gestalten das wahrhaft Seyende, die Idee meint. Plato macht nun hiervon die Anwendung, daß der wahre Philosoph nach dem Erkennen des wahrhaft Seyenden strebt und ich beschließe meine Betrachtung der Platonischen Ideenlehre mit der Behauptung: daß der wahre Künstler in dem Schatten und Scheine die urbildlichen Ideen erkennt und seine Darstellungen keine Nachbilder der Schatten und des Scheins sind. Prüfen Sie selbst, ob eine Idee nicht in verschiedenen Bildern gegenwärtig, erkennbar und in allen das Eine ist, zu welchem Zweck ich im Nebenzimmer 32 Jungfrauenbilder von Raphael aufgestellt habe, welche Sie nun beschauen mögen.

Zweites Kapitel.

Abschnitt VIII.

Wenn in der Tiefe der Platonischen Urbilderlehre ein Einsseyn von Bild und Gedanken begründet und die Idee der Inbegriff von Wissen und Seyn ist, so nahm bald nach ihm der allseitig forschende und sich entwickelnde Geist in Aristoteles' Philosophie eine jener entgegengesetzte Richtung.

Für ihn hat ein Ding an und für sich, ohne daß es gedacht wird, ohne daß es in sein Daseyn und seinen Inhalt eine Idee einschließt, Daseyn, das heißt, Wirklichkeit. Nicht die Idee ist in der Erscheinung des Dinges das wahrhaft Seyende, wie bei Plato, und die Erscheinungsform nur das Aeußere, Zufällige, Veränderliche. Was das Ding uns scheint, bestimmt unsern Begriff davon. Weder im Geiste des Menschen, noch in der Natur liegen Urbilder. Die Sinne sind die einzigen Vermittler der Außenwelt und einer innern. Sie überliefern uns durch Wahrnehmung Vorstellungen von den

Dingen. Diese Vorstellungen sind nicht Einheiten, sondern Einzelnheiten, Gedankentheile und der Stoff, aus welchem der Verstand Einheiten, Begriffe bildet. Der Begriff ist das Werk des Verstandes und ein Gedankending, dessen Wahrheit auf dem Zusammentreffen der Vorstellungen mit den Wahrnehmungen und dieser mit den Dingen an sich beruht.

Nach Regeln werden, wie Sie Sich noch erinnern, die Begriffe unterschieden, oder einander beigeordnet, und dies ist das Geschäft der Vernunft, welche die übereinstimmenden Begriffe einem allgemeinern und höheren Begriffe, einer höheren Einheit unterordnet, die dann ein Vernunftbegriff oder, im weitern Sinne, Idee genannt wird. Sonach ist das Denken ein Classificiren von Vorstellungen, wobei es auf die Beobachtung der Denkgesetze ankommt, ob der Begriff an und für sich richtig gebildet ist, aber durchaus nicht bewiesen werden kann, daß das Ding, welches ich auf die Weise denke, an sich so ist. Der Gedanke hat an und für sich seine Richtigkeit, wenn ich die Gesetze des Denkens beobachtet habe, das Ding ist an sich und für sich außerhalb meines Denkens. Geist und Materie sind demnach getrennt.

Aristoteles hat nun das große und allgemein anerkannte Verdienst, daß er die Gesetze selbst, nach welchen der Geist die Vorstellungen ordnet und die Gedanken verbindet, urtheilt und schließt, welche jedoch Plato und den ältern Philosophen nicht unbekannt waren, in einen Zusammenhang von Grund und Folge und so in eine systematische Ordnung brachte. Aristoteles ist also der Gründer der Denkwissenschaft, durch ihn ist das Denken zum deutlichen Selbstbewußtseyn, zur Selbsterkenntniß gekommen, weshalb es auch richtiger ist, solche Denkwissenschaft als Denklehre zu nennen; denn das Denken wird nicht erst gelehrt; jeder Vernünftige denkt vernünftig, nur befolgen Viele

die Gesetze des Denkens unbewußt. Daß derjenige, welcher die Gesetze des Denkens kennt, sicherer ist richtig zu denken, als ein Anderer, leidet keinen Zweifel. Auch dient diese Wissenschaft, Irrthümer im Denken oder absichtliche Trugschlüsse aufzudecken und die formale Richtigkeit der Gedanken zu prüfen. Daß die Bewunderer dieser Wissenschaft solche Organon genannt haben, war schon der erste Schritt eines Verkennens und Mißbrauchs derselben. Diese Wissenschaft ist nicht eine Einrichtung oder Werkzeug, wodurch der Geist etwas erkennt, sondern blos ein Ordnen und Regeln des Denkens nach Gesetzen. Es wird dadurch nicht etwas gedacht, auch hat sie keinen Gegenstand des Denkens.

Sie werden, meine verehrten Zuhörer, einsehen, daß in dieser Weise zu denken Wirklichkeit, Wahrheit und Erkenntniß ganz entgegengesetzte Bedeutungen bekommen, als nach der Platonischen Urbilderlehre. Das Ding ist an sich wirklich, nicht die Idee das wahrhaft Seyende; die Wahrheit beruht, nach dieser Denkweise, blos auf der Uebereinstimmung der Vorstellungen mit dem äußern Dinge, wofür ich aber keinen Beweis habe; denn der Begriff kann richtig, das heißt gesetzmäßig geordnet und gebildet seyn, allein was ich für Wahrnehmungen hielt, war vielleicht eine Täuschung der Sinne und so hätte ich aus Vorstellungen, welche auf einer Sinnentäuschung beruhen, einen Begriff zusammengesetzt, dem nichts in der Wirklichkeit entspräche.

In der Erscheinung erkenne ich nicht mehr die urbildliche Idee, sondern mein Erkennen ist nur auf mein Denken gerichtet; ich erkenne, daß ich richtig denke. Es ist also ganz unmöglich, eine Aesthetik auf diese Weise zu Stande zu bringen, welche uns, in der Erscheinung, die Idee als Schönheit zu erkennen lehren soll. Aristoteles ist es daher nicht eingefallen, eine

Aesthetik zu lehren, und Plato hat uns die Grundzüge einer Aesthetik gegeben, ohne es darauf anzulegen.

Eben so wenig als Aristoteles seine Lehre selbst für Logik in späterer Bedeutung oder für ein Organon des Denkens ausgab, sondern für Dialektik, das heißt, die Gedanken auf eine vernunftgemäße Weise in Worten auszusprechen, eben so wenig dachte er daran, durch seine Kunst der Poesie eine Theorie der Künste oder allgemeine Aesthetik aufzustellen.

Wie nun Aristoteles in der sogenannten Logik davon ausging, daß die Sinne uns den Stoff zu unserm Denken überliefern, indem sie uns Vorstellungen von den an und für sich seyenden Dingen zuführen, so behauptet nun auch Aristoteles, daß die Poesie und die ihr verschwisterte Musik das an und für sich seyende Wirkliche nachahme; denn da er ursprüngliche Ideen läugnet und die Wahrnehmung zum Stoff des Denkens macht, so konnte die Kunst, nach seiner Meinung, auch Nichts erschaffen oder erfinden, sondern blos das von außen dem Geiste durch die Sinne Gegebene ordnen und nachahmen. Daß Aristoteles diese Reflexion nicht selbst über seine eigne Poetik macht, versteht sich von selbst, weil er, um solche zu machen, aus sich selbst hätte herausgehen müssen.

Aristoteles unterscheidet drei Arten der Nachahmung, und diese Unterschiede beruhen auf den Nachahmungsmitteln, den Gegenständen und der Weise der Nachahmung.

Die Entstehung der Künste beruht auf der angebornen Neigung Alles nachzuahmen, — es ist solche die erste Weise sich zu unterrichten, — und sodann auf dem Vergnügen, daß wir an der Nachahmung den Gegenstand derselben erkennen. Im vierten Capitel, wo Aristoteles von der Erfindung der Fabel zu einem Drama spricht, scheint er selbst zu fühlen, daß die Nachahmung nicht zureiche. Sein Geist war zu groß, um nicht

eine Ahnung des Idealen zu haben, allein er war in seinem Systeme zu sehr befangen, um auf Plato's Seite hinüber zu treten, der das Ideal als Grund der Wahrheit auffaßte. Aristoteles unterscheidet daher nicht mit philosophischer Schärfe Dichter und Historiker. Er sagt zwar, daß Letzterer das wirklich Geschehene zu erzählen, Ersterer aber nur das Mögliche darzustellen habe; die Nachahmung des Möglichen aber ist, wie mir scheint, keine Nachahmung, sondern Darstellung eines Idealen, welches geradezu herauszusagen und sich zu widersprechen Aristoteles sich nicht entschließen konnte. So sagt Aristoteles auch sehr richtig, daß die Einheit nicht auf der Einzelnheit einer Person, sondern auf dem innern Zusammenhange der Handlungen und Begebenheiten, die eine Person erlebt oder verrichtet, beruhe, also doch auf einem Höhern als dem schlechthin Wirklichen. Ebenso liegt der Forderung, daß in den Charaktern der Tragödie Einheit und Adel zu finden seyn solle (Cap. 9), die Ahnung eines Ideals zum Grunde, zu welchem sich Aristoteles den Weg versperrt hatte, weil ihm die Idee nichts als der von der Wirklichkeit abgesonderte Allgemeinbegriff und Resultat des Denkens war.

Im funfzehnten Capitel über zweifelhafte Aufgaben streift Aristoteles selbst an die Forderung, daß das Kunstwerk auf einem Ideale beruhe. Er sagt (nach der Ueberfetzung von Johann Gottlieb Buhle): „Da der Dichter ein Nachahmer ist, wie der Maler oder irgend ein anderer Bildner, so muß er nothwendig immer die Gegenstände auf eine von diesen drei Arten nachahmen: entweder, wie sie waren oder sind, — oder wie man sagt oder glaubt, daß sie sind, — oder wie sie seyn sollten." Aber woher weiß denn der Dichter, wie etwas seyn soll, ohne Ideal? und dann ist doch sein Bilden und

Darstellen ein ideales und das Kunstwerk Ebenbild einer Idee.

Dies Wenige mag genügen, um zu zeigen, daß eine Poetik, welche Nachahmung des Wirklichen oder nur Wahrscheinlichen fordert und Regeln ertheilt, welche sich auf Anordnung und Wirkung des Drama und Epos beziehen, welche Furcht oder Mitleid erregen sollen, keine Aesthetik ist, noch seyn kann. Ganz unvermeidlich ist es, wie wir auch hier erkannt haben, über Kunst zu sprechen, ohne unwillkührlich auf ein Ideales in der Kunst hingewiesen zu werden. Allein das Ideal, welches bei Plato das Oberste und Wahre ist, ist bei Aristoteles nur der durch Abstraction gewonnene aller Wirklichkeit und alles Daseyns in Raum und Zeit entblößte Allgemeinbegriff. Diese Idee ist das isolirte Gewußte; im Ideal ist Einheit von Wissen und Seyn, und so konnte nur Plato's Lehre vom Ideal, oder Ideenlehre in höherem Sinne, zu einer Aesthetik führen, obwohl Plato selbst sich eine andere Aufgabe stellte, nämlich Wahrheit der Erkenntniß überhaupt und nicht blos Erkenntniß der Schönheit.

Von dieser Zeit an, daß Seyn und Wissen getrennt, Substanz und Geist einander entgegengesetzt, Wahrnehmen und Denken geschieden wurden, und der Geist ein auf sich beschränktes Denken verfolgte, müssen wir das Erkennen der Idee und Einsseyn derselben in und mit der Erscheinung bei den Künsten selbst aufsuchen, welche fortfuhren, die Idee durch das Schöne in ihren Werken zu vergegenwärtigen, wobei wir jedoch nicht an eine Gegenwart denken dürfen, die ein Vorher und Nachher und außer dem Hier ein Anderswo zu denken zuläßt, sondern an eine solche Gegenwart, die Allzeitigkeit und das Ueberall des Gedankens an sich trägt, also Erscheinung des Ewigen im Endlichen ist, welches als Einzelnes in der höhern Einheit aufgeht. Wie nun aber der Geist zu einer bestimmten

Zeit sich mehr der Vergegenwärtigung der Idee in der Erscheinung, zu einer andern Zeit wieder mehr der Nachbildung des Scheins, der sinnlichen Wahrnehmung, zuwendete, darzulegen, wäre die Aufgabe einer ästhetischen Archäologie.

Eine ästhetische Archäologie könnte nach der Platonischen Ideenlehre ungefähr wie folgt schematisirt werden.

Zeit und Styl des Phidias kurz vor Plato: Richtung auf das Urbildliche, Einsseyn von Idee und Erscheinung, des Idealen und Realen in einem Dritten, ihrer Synthesis, dem Kunstwerke. Noch vorhandene, oder doch in Nachbildungen überlieferte Bildwerke in diesem Style. Als Beispiele: die Giebelbilder vom Parthenon, der olympische Zeus im Vatican, vielleicht aus der Erinnerung und nur typische Wiederholung. Die Venus von Melos und die **Venus victrix (Musée royal des antiques, Nr. 180)**, beide in Paris, u. s. w.

Richtung auf das Endliche des Scheins und die Empfindung; das Reizende: Praxiteles. Die vielfältigen Nachbildungen seiner Venus und die Hermaphroditen, wahrscheinlich von Polyklet eingeführt. Richtung auf das Endliche und Momentane in der sinnlichen Wahrnehmung und dem Gemüthe; das Gewaltige wie das Gefällige, das Anmuthige und das Rührende: Polyclet, Callimachus, Silanion, Scopas. Beispiele: die Niobiden. Richtung auf das Reale an sich im Sinne der Aristotelischen Denkweise, nach welcher die Kunst Nachbildnerei des Wirklichen ist, Werke von Euphranor, Lysipp und dessen Bruder Lysistratos.

Bemerkenswerth ist, daß die Kunst, welche das durchaus und wahrhaft Seyende erfaßte, in die Zeit kurz vor Plato fällt, um die Zeit aber, als Plato die Bücher über den Staat schrieb, die Kunst sich dem Endlichen und dem Scheine zuneigte, wodurch Plato's Spott wohl aufgereizt wurde, indem

er sagt, daß die Kunst nicht die Urbilder nachbilde, sondern eine Nachbildnerei von Nachbildern sey. So fällt auch die materielle Richtung der Kunst in die Zeit der realistischen Aristotelischen Philosophie, welche das an und für sich Reale von dem Begriffe trennt. So bleibt denn in jeder Epoche der Geist in Kunst und Wissenschaft sich gleich und zwar nothwendig, weil bilden denken, und denken, in höchster Bedeutung, wohl auch bilden und ein Schaffen ist.

Die Zeit der Zerwürfniß der Idee und Erscheinung fällt in die glänzendste Periode der Römer, und gleichzeitig nahm anderer Seits die Kunst eine völlig naturalistische Richtung. Im Apoll von Belvedere verneint der Gedanke die Erscheinung und nimmt eine erlogene Form an und eben so auch in der Diana von Versailles. Es sind Werke einer willkührlichen Kunst, einer falschen Idealität, welche mit der Möglichkeit, also auch Vernunftmäßigkeit in Widerspruch tritt. Durch die Unmöglichkeit solcher Formen soll sich, nach der Absicht des Künstlers, die Idee über die Wirklichkeit erheben, sich von ihr losreißen, anstatt daß sie und Wirklichkeit eine Einheit werden sollten. Als Werke der edelsten Auffassung des Wirklichen, als Abbilder der Natur, können die Antinousstatuen, der Germanicus und die capitolinische Venus angeführt werden; und so entsagte auch wieder die Kunst in andern Werken der Idee und hielt sich an die Wahrnehmung des Wirklichen, sich auf den Begriff des Einzelnen beschränkend.

Diese Bezeichnungen der Epochen der Kunst nach der Einheit der urbildlichen Idee und Erscheinung als des durchaus und wahrhaft Seyenden — dem endlichen Schein und der Empfindung, welche solcher anregt — dem Endlichen in der sinnlichen, so wie in der inneren Wahrnehmung des Gemüths — dem Wirklichen an und für sich, und zuletzt — der

Trennung von Ideal und Wirklichkeit, als anderem, jenem entgegengesetztem Pol der Kunst, laufen mit den in der Archäologie historisch bezeichneten Epochen ganz parallel, woraus denn klar hervorgeht, daß die Geschichte der Kunst, wie alle Geschichte, die Entwicklung, das Leben und Wirken des Geistes im Menschen darlegt. Die Kunst strebte Jahrhunderte fort, auf mannigfaltige, durch den Zeitgeist modificirte Weise das Schöne darzustellen, indeß die Philosophie es sich nicht zur Aufgabe machte, die Kunst als Vergegenwärtigung der Idee im Schönen zu erforschen, noch die Schönheit als abgesonderten Begriff zu erkennen. Erst der heilige Augustinus verfaßte, also beinahe 800 Jahre nach Plato, eine eigne Schrift über das Schöne und Passende (de pulchro et apto), welche aber verloren ging; jedoch schließt man aus anderweitigen Aeußerungen, daß er die Schönheit für die Einheit in der Mannigfaltigkeit erklärte, welche Ansicht auch neuere Philosophen annehmen, wobei man an den Ausspruch des Plato denken muß, der in dem Gespräch, Philebos überschrieben, den Socrates zu dem Protarchos sagen läßt: „Denn daß Eines vieles ist und Vieles eines, ist doch wunderbar zu sagen, und wohl leicht zu streiten mit dem, der welches auch von beiden behauptet." Es ist auch hier die Idee als das Eine gemeint, welche in dem Inhalte der Gattungsbegriffe, als Vieler, enthalten ist, auf welcher die Schönheit des Einzelnen beruht.

In den frühern Zeiten, als das Christenthum zur herrschenden Religion geworden war, hatte sich der Menschengeist so weit von künstlerischer Production abgewendet, daß sämmtliche Künste in den tiefsten Verfall kamen. Jedoch wäre das plötzliche Eintreten der Erscheinung dieses Verfalls unerklärlich, wenn man nicht annehmen müßte, daß theils zum Christenthume keine Künstler von Bedeutung übergetreten wären, welche

sodann von den Christen allerdings nicht zur Ausführung von Werken für die christlichen Kirchen aufgefordert wurden, und daß anderntheils sich unter den Christen kein Künstler von ausgezeichneten Fähigkeiten ausbildete, den heiligen Lucas selbst nicht ausgenommen. Es ist daher auch nicht zu verwundern, daß die Erkenntniß der Schönheit und der Kunst kein Gegenstand der Forschung der Philosophie wurde, zumal da die Theologen sich der Philosophie bemeisterten und die Aristotelische Dialektik zu dem Zwecke der Vertheidigung ihrer Lehrsätze und der Widerlegung ihrer Gegner anwendeten, wodurch die Weisheit so geformt wurde, daß sie sich in ein Schulwissen verwandelte, nach welchem die Lehren, die durch die Schulweisheit vertheidigt werden sollten, ihr selbst als etwas schlechthin Nothwendiges und Gewisses zu Grunde gelegt wurden, woher denn die Theologie nicht durch philosophische Gründe Bestätigung erhielt, sondern ein Beweis im Zirkel entstand, weil die Schulphilosophie selbst zur Theologie umgestaltet worden war. Diese Schulweisheit nannte man Scholastik, die nur in ihrer Methode noch der Philosophie des Aristoteles glich. Dieses weiter auszuführen, gehört in die Geschichte der Philosophie. Wir aber haben zu erforschen, welche Richtung der Geist in der Erkenntniß der Schönheit nahm.

Da von dem Schönen auf lange Zeit nicht mehr die Rede war, so müssen wir unsern Blick auf die Kunstwerke richten, um aus diesen zu erkennen, was als höchste Aufgabe der Kunst galt. Die Geschichte der Kunst ist also in ihrer innersten Bedeutung eine Geschichte der Aesthetik und so auch umgekehrt. In der Nachrede zur deutschen Ausgabe des Lanzi habe ich mich bestrebt, an den Epochen der Kunst seit dem Wiederaufleben der Malerei und Plastik bis zu den neuern Zeiten den Entwicklungsgang des künstlerischen, bildlichen Denkens nach-

zuweisen. Von demselben Gesichtspunkte aufgefaßt, schrieb ich eine Abhandlung über Wohlgemuth, und in gleicher Hinsicht ist Hotho's Geschichte der niederländischen und deutschen Malerei Ihnen zu empfehlen.

Hier kann ich mich nun um so kürzer fassen, da Ihnen jene Schriften leicht zugänglich sind.

Die ältesten Denkmale christlicher Künstler, welche man in Gräbern gefunden hat, sind gewissermaßen Nachahmungen von Kunstwerken aus der letzten Zeit römisch-heidnischer Künstler. Dies findet auch bei den ältesten christlichen Kleinmalereien statt, mit welchen Handschriften ausgeschmückt wurden. Es verkündet sich darin mehr ein nicht erloschner Sinn für Anmuth der Erscheinung, als ein Einsseyn von Idee und Bild. Bald verschwand aber auch jener Sinn und das Bild wurde zum Zeichen des Begriffs, und so fand nur eine Beziehung des einen auf das andere, aber kein Einsseyn beider statt. Die ältesten Kunstwerke sind daher allegorisch und symbolisch. Da einen bestimmten Begriff zu bezeichnen, aber nicht sowohl die Idee, in deren Sphäre der Begriff liegt, bildlich aufzufassen, die Aufgabe der Künstler war, so wurden die Bilder bei fortschreitender Geschicklichkeit nunmehr charakteristischer, und man kann Giotto als den Wendepunkt dieser Richtung bezeichnen, wobei jedoch nicht vergessen werden darf, daß schon Cimabue und Giunto da Pisa sogar versucht hatten, bestimmte Personen darzustellen.

Ueber dem Charakter des Einzelnen steht das allgemein Menschliche, welchem anzugehören das Individuum durch die Wahrnehmung innerer Zustände, die wir Gefühle nennen, sich bewußt wird. Diese allgemein menschlichen Gefühle sind dem Einzelnen das Merkmal der Menschheit, der höhern Gattung von Wesen, deren Sphäre den niedern Begriff seiner Persön-

lichkeit in sich aufnimmt. Es ist das Innere des Menschen, welches nun, in einer weiter hinansteigenden Kunst, sich selbst zum Gegenstand wird und im Kunstwerke zur Einheit von Seyn und Wissen gelangt. Wir stoßen hier auf eine Amphibolie, Doppelseitigkeit des Gemüths, welches sich Gegenstand der Erfahrung und der reinen Erkenntniß, Object des freilich an sich schon geistigen innern Sinnes und über die Sinne hinausliegendes Object des höhern Erkenntnißvermögens wird. Aber eben dieses sich selbst in einem Zustande Bewußtwerden der Seele ist doch immer Wahrnehmung, und diese Bürgschaft für ein Daseyn, welches in die Zeit fällt und dadurch formale Realität hat. Der Mensch erkennt sich an seinen Gefühlen als Mensch und diese Gefühle, welche nur innere Wahrnehmungen sind, vergegenständlicht der sinnlichen Anschauung die Kunst in der Periode, welche wir ihre Jugend nennen können, wie wir die vorhergehende ihre Kindheit nennen könnten, in der sie Begriffe zu fassen und zu lernen strebte. Angelico da Fiesole war der, welcher innere Zustände, eine selige Gefühlswelt, am deutlichsten nun auch vor den äußern Sinn des Gesichts zu bringen vermochte. Jedoch hat die Kunst dadurch noch ihre Aufgabe nicht völlig gelöst und die ästhetische Forderung befriedigt, da sie den Unterschied von Innerm und Aeußerm, von Idee und Erscheinung ganz aufheben soll.

Es war damals noch die ganz materielle Unvollkommenheit der Darstellungsmittel ein Hinderniß, warum das Innere nicht ganz in der Erscheinung aufgehen konnte, und außerdem sind die innern Zustände, Freude und Leid und Alles, was das Herz bewegt, von solcher Art, daß wir sie nicht unter der Eigenschaft eines Raums, nicht irgend wo, sondern nur irgend wann, in einer Zeit denken können, und folglich sind sie auch an und für sich nicht bildlich darzustellen. Die innere Welt des Ge-

müths ist das Reich der Poesie und Musik und die Zeit ist ihre Form der Wirklichkeit. Die Gefühle bewirken im Aeußern zwar Veränderungen, aus welchen wir auf den Gemüthszustand schließen, der Fromme blickt zum Himmel, der Betrübte zur Erde, u. s. w.; allein diese Mienen sind nur Zeichen von den Gemüthszuständen, nur Wirkungen, aber diese Zustände nicht selbst. Die Thräne ist nicht die Rührung selbst, welche jene dem Auge entlockt, und doch fordert die wahre Kunst Einsseyn der Erscheinung und des Erscheinenden, nicht blos eine Uebereinstimmung oder Andeutung von dem einen durch das andere.

Diese subjective Richtung auf innere Zustände, als Erfahrungen des innern Sinnes, war eine Einseitigkeit der im **14.** und **15.** Jahrhundert waltenden Sinnesweise. Die Anschauung wendete sich nach dem Seelenleben hin und faßte weniger die sinnliche Erscheinung in's Auge; das Innere wand sich von dem Aeußern los, das Einsseyn fand nicht wie bei der antiken Kunst statt und die Seele leuchtete, als etwas an sich betrachtet, sich selbst fühlend und bewußt werdend, durch das Aeußere hindurch. Aber alles Geistige, alles Innerliche kann als Erfahrung an sich, wie von Fiesole in seiner frommen nach innen gerichteten Weise, oder auch als Idee aufgefaßt werden. In letzterer Auffassung ist aber die Idee eins mit ihrer Erscheinung. Es ist z. B. ein großer Unterschied, ob ein Künstler die Freude, die er in einer Zeit in seinem Gemüthe wahrnimmt, durch sein Werk ausdrücken, oder ob ein anderer Freude als Idee auffaßt und darstellen will. Jener nimmt den innern Zustand als Wahrnehmung auf und sein G e m ü t h ist sich selbst Gegenstand, aber unter der Modification eines Gefühls; Letzterer faßt ein Gefühl als G e g e n s t a n d s e l b s t, als Idee auf. Der Ausdruck des Gemüths beruht auf der Uebereinstimmung zweier verschiedener, des Gemüthes und des

Zustandes, in welchem sich solches befindet, die Darstellung aber ist das Einsseyn von dem, was die philosophische oder unphilosophische Speculation, die Betrachtung trennt und so ist nur dann die Forderung an die Kunst erfüllt, wenn der Künstler nicht das Gefühl, in welchem er befangen ist, und durch dieses sein eignes Gemüth, seine Individualität darstellt, sondern wenn das Kunstwerk nicht blos Zeichen, Ausdruck oder Darstellung eines Gefühls, einer Rührung oder eines Affects, sondern Gefühl selbst ist, was nur dann stattfindet, wenn das Gefühl nicht endliche Wahrnehmung bleibt, sondern zur Idee verklärt und in deren Einsseyn mit ihrer Erscheinung angeschaut wird.

Bei einer Darstellung, durch welche ein Gemüthszustand ausgedrückt wird, beruht die Schönheit auf dem Gemüthszustande, und das Subject, an welchem ein Gemüthszustand wahrzunehmen ist, kann nur als äußere Veranlassung oder Gelegenheit zur Darstellung eines Gemüthszustandes betrachtet werden. So z. B. ist es an solchen Darstellungen gleichviel, ob ein Engel oder ein Mensch in frommer Rührung im Bilde vor uns steht, es darf nur nicht geradezu der Gegenstand der Sinne, das, was ich im Bilde sehe, im Widerspruch mit dem Gefühl stehen; das Gefühl, welches ausgedrückt werden soll, darf nicht unvereinbar mit der sinnlichen Erscheinung seyn, weil solche sonst ja eben keine Gelegenheit wäre, dies oder jenes Gefühl auszudrücken. Man muß also wohl Ausdruck und Darstellung unterscheiden. Sehen wir einen Weinenden, so wird durch diesen Trauer ausgedrückt, und wir werden wohl auch selbst zum Mitleid gestimmt, aber die Darstellung der Trauer ist noch etwas Anderes. In einer solchen wahrhaften Gemüthsdarstellung ist das Innere ganz und durchaus zugleich auch ein Aeußeres. Es ist dann kein trauerndes oder sich freuendes Individuum, es ist nicht die menschliche Sympathie,

durch welche ein gleiches Gefühl in uns erweckt würde, es ist nicht das endliche, wechselnde Gefühl, es ist auch nicht blos ein Ausdruck, die Aeußerung eines Inneren, sondern es ist das Einsseyn einer Idee und ihrer Erscheinung. Es läßt sich dies nur durch Beispiele ganz deutlich machen und zur Ueberzeugung bringen. Betrachten Sie z. B. die Grablegung von Raphael gemalt, so ist es tiefe Trauer selbst, die Sie erkennen. Es ist keine vorübergehende Stimmung, ja Sie denken nicht eigentlich an die Trauernden und fragen nicht, wer sie sind, Sie unterscheiden sie nicht von der Trauer, in der sich solche befinden; Erscheinung und Gedanken sind ganz Eins. Durch Raphael wurde das Gemüthsleben zu einer Gegenständlichkeit und Idealität erhoben, daß wieder Bild und Gedanke ganz zu einem Einsseyn wurden. Seine Werke stehen auf einer Höhe mit denen der antiken Künstler, aber sie gehören einer andern Welt an. Die Schönheit der Antike beruht auf der Einheit der Erscheinung und der Idee, und die Schönheit des Raphaelschen Werks auf der Einheit des zur Idee gewordenen Gefühls und der Erscheinung. Daher scheinen seine Werke lebendiger, — jene in sich abgeschlossener.

Man hat die Frage aufgeworfen, ob Raphael wohl nach Darstellung eines Ideals strebte? Einige glaubten eine Bestätigung dafür in dem Briefe Raphaels an den Grafen Baldassar Castiglione zu finden, in welchem er über die Galatea sich so ausspricht: „Hinsichtlich der Galatea würde ich mich „für einen großen Meister schätzen, wenn sie die Hälfte von „dem wäre, was Ew. Herrlichkeit mir schrieben. Aber in Ihren „Worten erkenne ich das Wohlwollen, welches Sie für mich „hegen, und ich sage es unter der Bedingung, daß Ew. Herr„lichkeit sich bei mir einfinden, um die Auswahl des Besten „zu treffen; bei dem Mangel an gutem Rath und schönen

„Weibern bediene ich mich gewisser Ideen, die mir in den Sinn „kommen. Ob dies einige Trefflichkeit der Kunst in sich trägt, „weiß ich nicht; genug strenge ich mich an, es zu erreichen."

Der scherzhafte Ton läßt hier schon keinen Ernst vermuthen. Das Wort Idee bedeutet in diesem Zusammenhange nicht mehr als Erinnerung, oder unbestimmte, dunkle Vorstellung von etwas früher Gesehenen, aber nicht Gegenwärtigen. Raphael war der wahrste Künstler, der nicht Erscheinung und Gedanke trennte.

Drei Künstler gewannen nach Raphaels Ableben einen mächtigen Einfluß, und durch sie bekam die Kunst abweichende Richtungen. Der eine war Leonardo da Vinci, welcher mit einem ungeheuern Verstand seine Gedanken in angemessene Formen einkleidete. Er ersann, was der Künstler erschafft, paßte bewunderungswürdig seinen Ideen Erscheinungen an und beobachtete daher mit unermüdlicher Willenskraft die Natur. In seinen Werken ist daher auch die Uebereinstimmung eines Realen und Idealen der Grund der Wahrheit und Schönheit, aber es ist eine Vereinigung, nicht ein ursprüngliches Einsseyn, und die Idee steht daher bei ihm über dem Bilde, es findet zwischen beiden nur das Verhältniß statt, wie zwischen Begriff und Idee. So wahr es ist, daß nichts Neues unter der Sonne geschieht, so zuverlässig kann aber auch behauptet werden, daß Nichts auf die gleiche Weise sich wiederholt.

Michel Angelo in seinen spätern Jahren und Correggio stellten in ihren Werken auch die Zustände dar, in welchen sie sich innerlich fühlten, allein es prägten sich in diesen Bildern mehr ihre Temperamente, als augenblickliche Gemüthsstimmungen aus. Unter Temperament versteht man die vorherrschende Gemüthsstimmung, welche sich in die vorübergehenden mischt und daher oft als Charakterzug eines Menschen erscheint. Schmerz,

Freude, Liebe und Haß eines Lebhaften wird sehr von denselben Gemüthszuständen eines Trägen, Finstern und Heftigen verschieden seyn. Es ist des Michel Angelo Ungestüm und des Allegri Frohsinn, der sich in des Einen und des Andern Bildern darstellt und jedem momentanen Gefühle, welches das Kunstwerk außerdem noch zeigt, einen eignen Grundton giebt.

Dies ist nun auch, was wir kurzweg Styl nennen. Der Styl ist der Ausdruck des herrschenden Gemüthszustandes des Künstlers. Die Werke eines Charakterlosen werden auch charakterlos, also styllos seyn; die Werke eines Künstlers aber, in welchen Idee und Erscheinung eins sind, nehmen die Beimischung und Einmischung des Charakters des Künstlers nicht an. Das, was der Mensch an und für sich ist, hat auf das Werk des großen Künstlers keine Einwirkung, dessen ganzes Gemüth, wenn es im Schaffen begriffen ist, das Bild erfüllt, in welchem er die Idee denkt. Daher sind die höchsten Werke der größten Künstler auch frei von Styl. Wem fällt bei der Sixtinischen Madonna wohl ein Styl auf? Selbst Michel Angelo's höchste Meisterwerke sind freier von Styl, als seine spätern, so z. B. seine Geschichte des ersten Menschenpaares. In solchen Kunstwerken ist die Idee und Erscheinung ein Einsseyn und dieses wieder ein unauflösbares an und für sich Seyendes geworden. Das Temperament zeigt sich meist im Affect, in Aufregung, und so afficirt uns auch der Styl in einem Kunstwerke mehr als die Idee. Daß dies aber zu keinem ungemischten Kunstgenusse, zu keiner reinen Erkenntniß des Gedankens führt, werden Sie, meine verehrten Zuhörer, eingestehen. Daher beruht das Wohlgefallen an solchen Kunstwerken nicht auf dem Einsseyn der Idee und Erscheinung, als vielmehr auf dem Interesse an dem Charakter des Künstlers und seines Werkes, und dies um so mehr, je bewunderungs-

wüdiger, reizender, liebenswürdiger oder Erstaunen erregender solches ist.

Da nun aber die träge Masse des Publicums wohl vom Affect selbst aufgeregt, die Schönheit aber von Wenigen erkannt wird, so fanden sich viele Maler und Bildhauer, welche den Styl des Michel Angelo und des Correggio nachahmten. Wer aber das Affectvolle nachahmt, affectirt, und so artete der Styl des Ersteren in Venusti's und Daniel di Volterra's Bildern und in Cellini's Arbeiten in eine unausstehliche Nachäffung und Angewöhnung, was man Manier nennt, aus; des Correggio Styl aber verzerrte Parmegianino auf das Widerwärtigste.

Man war also in den Irrthum gerathen, daß die Schönheit auf der Stärke der Wirkung beruht, welche ein Kunstwerk auf den Beschauer macht. Das Bestreben dieser Künstler war auf die Wirkung des Scheins gerichtet.

Tizians Werke sind aus einer eigenthümlichen Geistesrichtung hervorgegangen und durch ihn wurde eine Seite der Kunst in hoher Vollkommenheit ausgebildet. Die Dinge in der Natur sind nicht nur an und für sich da, sondern stehen auch in Beziehung zu einander. Diese Beziehung kann selbst in doppelter Hinsicht betrachtet werden, erstens als Wechselwirkung und dadurch zugleich als gegenseitige Ergänzung, so daß alle Dinge ein nothwendiges Ganze, das Weltall ausmachen; zweitens aber, wie das eine Ding auf das andere sich real bezieht und ergänzt und jedes seine völlige Ergänzung nur durch alle und im Ganzen erhält, beziehen sich auch die Erscheinungen in unserm Geiste als coordinirte, einander beigeordnete und als einer Idee untergeordnete Begriffe auf einander, so daß das, was das Ding scheint und die Vorstellung von diesem Scheine an sich eine bedeutungslose Nichtigkeit, aber durch die Beziehung zur Idee erst etwas für den Geist Bedeu-

tendes ist. Tizians Sinn war zwar auf das Reale, das schlechthin Wirkliche gerichtet, aber sein Geist drang in den Schein der Dinge bis zur Idee ein. Daher sind seine Bilder durch und durch lebendig.

Wir müssen diese Geistesoperation von der anderer Künstler wohl unterscheiden. Bei einigen und allerdings den höchsten, wie bei Raphael und denen der alten Welt, war Idee und Erscheinung ursprünglich eins und diese Einheit die Schönheit, und zwar ein durchaus Einsseyn, nicht etwa blos eine Beziehung oder Hindeutung des Einen auf das Andere. Bei Leonardo war es die Operation des Verstandes, welche von dem Begriffe ausging und die sinnlichen Merkmale desselben aufsuchte und aufzufinden wußte. Tizian geht von der sinnlichen Wahrnehmung aus und dringt mit seinem Geiste in deren Inneres zur Erkenntniß der Idee ein; die Erscheinung ist ihm bildliche Erkenntniß der Idee, und die Schönheit und Wahrheit seiner Werke beruht darauf, daß in der Wahrnehmung eines von außen den Sinnen sich darbietenden Gegenstandes die Einheit einer Idee und eines speciellen und wirklichen Dinges vermittelt wird. Die Darstellung eines in der Natur wahrgenommenen einzelnen Gegenstandes ist, in Tizians Werken, Erscheinung der Idee. Eine Vermittelung und Relativität bleibt es aber immer, obwohl bei Tizians Werken Sinnlichkeit und Idee einander völlig durchdringen. Es ist mit einem Worte das innere Geistige der Natur, worauf die Schönheit der Werke Tizians beruht; es ist die im Menschen zum Bewußtseyn gekommene Naturschönheit, welche eben auch auf dem Einsseyn der Idee in der Natur und dem Daseyn des an und für sich seyenden einzelnen wirklichen Dinges beruht. Wenige vermochten sich in das tiefe Innere der Natur zu versenken, und die Meisten rafften auf, was sich den Sinnen darbot. Die

Gegenstände in der Natur wurden als an und für sich, ohne Beziehung auf eine sie umfassende Idee, für schön gehalten, und diejenigen, welche daran sich hielten, was und wie das Ding ihnen schien, maßten sich die Benennung Naturalisten an. Plato, der die Dinge in der Natur nur für Nachbilder der urbildlichen Ideen gelten läßt, nennt diese Künstler Nachbildner von Nachbildern.

Das 17. Jahrhundert war die Epoche dieses Wahns und Guercino unter allen seinen Zeitgenossen der eifrigste Nachbildner. Eine Anekdote aus seinem Leben bezeichnet recht deutlich, worin er und viele Andere das Schöne setzen. Er glaubte, daß Guido, der bisweilen sich über sein Zeitalter erhob, irgendwo ein schönes Modell eifersüchtig versteckt halte. Guercino hoffte nun, daß, wenn er nach diesem Vorbilde zeichnen oder malen könnte, es ihm nicht fehlen würde, Guido zu übertreffen. Er bat daher einen einflußreichen Beschützer der Künstler, daß solcher Guido bereden möchte, ihm sein Modell zuzuweisen. Der Kunstfreund machte Guido den Antrag, als Beide in vertrautem Gespräche auf dem Balcon standen. Da rief Guido einen Lastträger, der auf der Straße vorüberging, in den Palast herein und zeichnete dessen Gesicht in Gegenwart seines Gönners. Es entstand vor den staunenden Blicken des Kunstfreundes eine ausdrucksvoll schöne Zeichnung, und Guido sprach: „Sagt Euerm Günstling, daß wer das Schöne nicht überall findet und erkennt, es vergebens suchen wird." Im Nebenzimmer habe ich mehrere Kupferstiche nach Tizian und Guercino aufgestellt, damit Sie an diesen Beispielen den auffallenden Unterschied einer Auffassung der Erscheinung, in der sich die göttliche Naturidee dem Künstler offenbarte, und einer Nachbildung des Scheins erkennen. Der coloritlose Kupferstich kann allerdings die Auffassung des Malers nur

unvollkommen wiedergeben, weil ihm die Farbenlebenswärme fehlt.

Des Guercino gedankenlose Naturauffassung stellt sich deutlich genug in den Kupferstichen nach seinen Werken dar, welche zu einer gewissen Zeit höchlich bewundert wurden, und ich brauche Sie blos darauf hinzuweisen, wie die Hofleute theilnahmlos um den Scheiterhaufen der Dido herstehen, unter welchen ein junger Herr zur Bewunderung seiner Person den Beschauer aufzufordern scheint, und wie die Hoffräuleins durch die Haltung ihrer Schnupftücher ihre gebührende Trauer zu erkennen geben. Dasselbe wird man auch bei der Apotheose der heiligen Petronilla gewahr, wie Guercino sich blos an das hielt, was er mit seinen Augen sah, woher wir denn in dem Christus, der die Heilige in den Himmel hebt, denselben Lastträger wiedererkennen, der unten im Bilde die Leiche der Heiligen ins Grab senkt.

Ich kann, meine jungen Freunde, selbst auf die Gefahr Sie ungeduldig zu machen, nicht umhin, bei jeder Gelegenheit zu ermahnen, die Natur nicht blos abzuschreiben. Das Modellzeichnen ist daher recht eigentlich eine Selbstprüfung, ob einer nur die Fähigkeit hat, ein Nachbildner zu werden, oder zu der Naturschönheit und Wahrheit einzudringen, welche auf der Urbildlichkeit beruht, die der Eine in dem Modell erkennt, welches ihm dadurch zur Erscheinung und Offenbarung der Idee wird, dem Andern aber nur Schein des Dinges und Wahrnehmung bleibt. So habe ich von einem deutschen höchst meisterhaften Maler ein sehr schönes weibliches Modell gemalt gesehen, welches in der Beschäftigung dargestellt war, sich lilafarbene Schnürstiefelchen aufzulösen. Durch diesen einzigen Umstand wurde das Bild obscön, weil der Maler dadurch verrieth, daß er nicht die weibliche Schönheit in dem Modell aufgefaßt, sondern in

einer momentanen Handlung ein Individuum, als ein schlechthin wirkliches Ding, beobachtet hatte. Anstatt sich von der Wahrnehmung eines Modells zur Erkenntniß der Schönheit, von dem Individuum zur Idee zu erheben, hatte der Maler die Offenbarung der Schönheit in der Natur zu einem Abbilde einer bestimmten Person herabgezogen.

Diesen falschen Naturalisten, welche nur das Endliche und sich gefällig Darbietende in der Natur auffaßten, standen die sogenannten Eklektiker gegenüber, welche die Oberhand behielten. Diese waren Leute, welche von der Idee gar keine Ahnung hatten. Die Natur war für sie seelenlos, die Kunst ein Abbilden des Sinnenschmeichelndsten, des Scheins. Sie meinten daher, es sey am gerathensten, nicht die Natur unmittelbar, sondern die Kunstwerke zu Mustern zu wählen, in welchen auf eine die Sinne lockende oder überraschende Weise Naturgegenstände abgebildet worden wären; und ohne die nothwendige Einheit des Gedankens und Bildes und die dadurch begründete Einheit aller Bestandtheile des Bildes, des Colorits und der Formung, einzusehen, glaubten sie, man könne die Eigenthümlichkeiten aller großen Meister in einem Werke vereinen. Es kam ihnen nur darauf an auszukosten, was an einem oder dem andern großen Meister das Gefälligste sey. Die Aesthetik artete in eine Geschmackslehre aus, was ich nur darum hier erwähne, weil auch die Verirrungen des menschlichen Geistes Momente seiner Entwickelungsgeschichte sind.

Augustin Caracci war der Häuptling der Geschmacksleute, die sich Eklektiker nannten. In einem berühmten Sonett, welches Sie in meiner Ausgabe des Lanzi finden können, hat er angegeben, aus was für Bestandtheilen ein vorzügliches Gemälde zusammengequirlt werden soll.

Drittes Kapitel.

Abschnitt IX.

Wie in der Kunst, die wir wohl die zur Wirklichkeit gewordene Aesthetik nennen dürfen, die Natur als eine seelenlose Summe von Einzelnheiten betrachtet wurde, die ihr nur unzählige Gegenstände nachzubilden darbot, die Seele aber entleibt, dagegen die Natur entseelt war; so hatte auch die Philosophie Seele und Leib, Stoff und Geist getrennt, und es war nicht einzusehen, wie der Verstand zum Bewußtseyn der Sinneneindrücke gelangen, aus diesen sinnlichen Vorstellungen Urtheile und Begriffe bilden und die Vernunft Schlüsse aufbauen könne, welche wieder mit Gültigkeit über Dinge außer ihr zu entscheiden vermöchten. Die unerschütterliche und unbezweifelbare Gewißheit der Denkgesetze ließ keinen Zweifel darüber aufkommen, ob das Denken auch eine gegenständliche Gültigkeit haben könne. — Den Aristotelikern war keine Bedenklichkeit beigekommen, wie der Geist durch die Sinne zur Vorstellung an und für sich

bestehender körperlicher Dinge und so zu einer Materie, einem Stoff des Denkens zu gelangen vermöchte, und ohne eine Erklärung darüber zu geben, wurden die Vorstellungen als Thatsachen des Bewußtseyns betrachtet. Die Schule der Zweifler, welche es bedenklich fand, den Sinnen Glauben beizumessen, und doch auch keinen Rath zu schaffen wußte, woher der Geist gegenständlichen Stoff zum Denken nehmen solle, noch weniger aber sich auf eine Erklärung einlassen konnte, wie es möglich sey, Geist und Materie, welche man nicht nur in der Betrachtung unterschieden, sondern völlig geschieden, ja einander entgegengesetzt hatte, durch ein Wissen wieder in Zusammenhang zu bringen, wurde, da sie überhaupt nur Alles bestritt, aber Nichts behauptete, wegen der gänzlichen Inhaltslosigkeit ihres Systems unbeachtet gelassen, und man glaubte die Zweifler damit geschlagen zu haben, daß man den Zweifel bis zum Selbstwiderspruch trieb; denn wenn solcher folgerecht bleiben soll, so muß er an Allem zweifeln, und der Zweifler müßte auch zweifeln, daß er zweifelt. Die Aristoteliker veranlaßten eine den Zweiflern oder Skeptikern, den weiterhin Sehenden, entgegengesetzte Schule derer, welche der Vernunft eine Machtvollkommenheit beilegten über Alles zu entscheiden, und da die sinnliche Wahrnehmung unerklärlich und verdächtig gemacht worden war, im Denken von Behauptungen ausgingen, welche sie an und für sich gewiß und eines Beweises nicht erst bedürftig, für rein vernünftig und so sicher wie die Vernunft für sich selbst ausgaben. Diese Art zu philosophiren nannte sich die dogmatische, die auf Lehrsätzen beruhende. Diese Herren verachteten ebenso wie ihre Gegner, die Skeptiker, die sinnlichen Wahrnehmungen und fußten auf Sätzen, die sie für unbestreitbar annahmen und von welchen aus sie in Schlüssen weiter fortbauten, woraus denn mehrere übersinnliche oder sogenannte metaphysische Systeme

entstanden, zu welchen Aristoteles allerdings auch eine Grundlage gegeben hat, die aber, allen glaubwürdigen Zeugnissen nach, an sich unvollkommen gewesen seyn mag und noch verworrener uns überliefert worden ist.

Da nun ein jeder die Behauptung, auf welche er seine Lehre stützte, für vernünftig und darum für unbezweifelbar hielt, so mußten die Weisheitsfreunde unter einander in Zank gerathen. Es ist hier nicht der Ort, hierauf weiter einzugehen und nur noch soviel zu sagen, daß die sich auf sich selbst verlassende Denkweise das an und für sich Seyn des Geistes und das an und für sich Seyn eines wirklichen Dinges immer schroffer einander entgegensetzte.

Die Versuche, welche Giordano Bruno schon im 16. Jahrhundert und Spinoza im 17. Jahrhundert machten, die in Geist und Stoff zerfallene Welt wieder zu vereinen, finde ich mich nicht berufen, Ihnen, meinen jungen Freunden, vorzutragen, weil Ersterer von den Aristotelikern aus Paris vertrieben, von den protestantischen Theologen verfolgt und endlich von den Katholiken verbrannt wurde; Letzterer aber erst in spätern Jahren im Haag einen Zufluchtsort fand. Bei dieser sondernden Denkungsweise war keine Aesthetik im Sinne des Plato und wohl überhaupt nicht möglich zu begründen.

Der Erste, welcher eine wissenschaftliche Erkenntniß des Schönen aufzustellen versuchte, war Alexander Gottlob Baumgarten, Professor zu Frankfurt an der Oder, geboren zu Berlin 1714. Nach seinem System, vor dessen Vollendung er starb, ist das Schöne Vollkommenheit, Vollkommenheit aber Uebereinstimmung des sinnlichen Gegenstandes mit seinem Begriffe. Da jedoch der Begriff dessen, was schön sey, auf Wahrnehmung beruhte, und als ein sinnlicher Begriff aus dem niedern Erkenntnißvermögen abgeleitet und dem höhern Erkenntnißvermögen,

dem Verstande, überliefert war, so erklärte ihn Baumgarten selbst für einen dunkeln Begriff.

Indeß lag doch in Baumgartens Lehre ein tiefer Sinn, der vielleicht von ihm selbst nicht deutlich erkannt und von denen, die zunächst auf dem von ihm gelegten Grunde fortbaueten, gar mißverstanden wurde. Unter Vollkommenheit dachte sich Baumgarten weder Vollständigkeit aller Theile eines Ganzen, noch Zweckmäßigkeit; denn dann wäre das Schöne im erstern Falle schon aus einem Vergleichen des einen Dinges mit einem andern derselben Gattung zu erkennen gewesen; man hätte z. B. eine menschliche Figur deshalb schön nennen können, wenn ihr kein Glied fehlte, und dennoch würde man wohl auch einen bloßen Torso für schön anerkennen müssen, wodurch die Unzulänglichkeit dieser ersten Erklärung sich verräth; die zweite aber, welche die Vollkommenheit in die Zweckmäßigkeit setzt, führt sogar zu lächerlichen Folgerungen. Wenn das schön wäre, was durch seine Einrichtung vollkommen dazu diente, etwas Anderes, als es selbst ist, zu erreichen; so wäre es an und für sich nicht schön, sondern in Beziehung auf einen Zweck, in Beziehung auf etwas Anderes schön, was bezweckt, beabsichtigt, erreicht werden sollte. Ein Diebsschlüssel, der alle Schlösser öffnen könnte, würde wegen seiner Vollkommenheit zur Erreichung dieses unerlaubten Zwecks doch schön genannt werden müssen, und andere lächerliche Folgerungen will ich nicht erwähnen. Allein Baumgarten verstand unter Vollkommenheit eines Dinges dessen Uebereinstimmung mit der Idee des Dinges in unserm Gemüthe, also Einheit eines Objectiven und Subjectiven, einer Sache und eines Begriffs, eines Realen und Idealen, und stand daher der Erkenntniß der Schönheit weit näher als seine Nachfolger, deren Verstandeskräften es allerdings viel näher lag, sich unter Vollkommenheit Vollständig-

keit zu denken, und welche darum ein Gemälde von Denner oder Seybold für überaus schön erklären konnten, weil man in einem solchen Bilde ein Gesicht bis aufs Haar vollständig abgebildet findet. Wieder Andern war die Vollkommenheit des Schönen für Zweckmäßigkeit auszulegen sehr erwünscht, weil sie Vergnügen, Belustigung, auch wohl nur Zeitvertreib zum Zweck der Kunst machten; und wenn nun das Werk eines Künstlers diesen Zweck erfüllte, glaubten sie berechtigt zu seyn, es für schön zu erklären.

Haben Sie, meine verehrten Zuhörer, Lust sich mit den Mißverständnissen dessen, was schön sey, näher bekannt zu machen, so nehmen Sie selbst zur Hand, was Luigi Crespi, Vincenzio Borghini, Filippo della Valle, Zannetti, il Conte Algarotti, Pietro Marietti, Mr. de Piles und Graf Azara geschrieben haben.

Das bunteste Gemisch von Platonismus, Speculation, Christenthum und Tagesmeinungen seiner Zeit hat doch wohl Antonio Raphael Mengs in seinen Betrachtungen über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei zusammengemischt.

Als ein Zeichen der Zeit des Mengs will ich Ihnen hier nur einen Abriß seiner Betrachtungen geben und solche mit kurzen Bemerkungen begleiten. Mengs ist Empfindung so viel als Geschmack, die Empfindung ist der Geschmack des Gemüths und dieser Geschmack bestimmt die Auswahl dessen, was schön ist. Demnach würde nur das niedere Erkenntnißvermögen über das Schöne entscheiden können und das Angenehme schön seyn. Was zwischen den äußersten Punkten, den Extremen, liegt, hielt Mengs für das Beste. Demnach müßte man aber erst die äußersten Punkte, die Extreme, aufsuchen, um die Mitte zu finden, und das Mittelmäßige würde dann das Beste seyn. Das Schönste wäre so wenig das Beste, wie das Häßlichste,

sondern das Leibliche, das Gleichgültige. Die Dämmerung wäre das schönste Licht und das Grau die schönste Färbung.

Daß Mengs von einem großen Geschmack, einem mittlern und einem kleinen Geschmack spricht, dürfen wir wohl ohne Weiteres für abgeschmackt erklären.

Mit der erstern Behauptung, daß das Beste in der Mitte liege, steht die folgende, daß das Schöne das Allerschönste in der Natur ausdrückt, in Widerspruch, denn das Allerschönste würde nicht das Beste seyn, und es auszudrücken würde man sich in Acht nehmen, folglich auch das Schöne darzustellen hüten müssen. Was das Allerschönste aber sey, wird sich in der Folge zeigen.

Das Schöne auszukosten giebt es zwei Wege: wir können es in der Natur aufsuchen; sicherer jedoch scheint Mengs der andere Weg, es aus den Werken anderer Künstler zu entlehnen, welche die Natur schon ausgekostet haben.

Es wird nun empfohlen: Raphael sich für den Ausdruck, Correggio für das Anmuthige, Tizian für die Wahrheit des Colorits, das Antike für das Schöne zum Muster zu nehmen.

Mengs predigt also unverholen, wie Augustin Caracci, die Unselbstständigkeit des Eklekticismus. Auch erinnert dies an Mr. de Piles' Künstlerwage, welcher die Verdienste der Künstler, als Colorit, Composition, Ausdruck u. s. w. in Grade eingetheilt hatte, und nur nach diesen Maaßstäben entschied, wieviel der eine oder andere Künstler in einer oder der andern Hinsicht besser oder schlechter sey.

Die letzte Betrachtung über die Schönheit selbst enthält folgende Hauptsätze: Nur bei Gott ist Vollkommenheit und ein Vorgeschmack dieser Vollkommenheit ist die sinnlich wahrnehmbare Schönheit. Vollkommen aber ist das, was seiner Idee gleich ist. Diesen einzigen vernünftigen und mit dem Vorher-

gehenden in keinem Zusammenhange stehenden Gedanken verdankt Mengs nicht seinem eignen Nachdenken; er hat ihn aus dem Platonismus oder aus der zweiten Hand, aus Baumgartens Aesthetik, überkommen. Ob Mengs diesen Satz im ästhetischen Sinne verstanden hat, oder ob er mit Vollkommenheit nur Vollständigkeit oder Zweckmäßigkeit, vielleicht auch nur logische Uebereinstimmung der Art mit ihrem Gattungsbegriff meint, Identität, ist immer noch die Frage. Hat er aber das Einsseyn der Erscheinung mit dem Urbildlichen, mit der Idee, darunter verstanden, welche unbeschadet des Unterschieds des Endlichen und Unendlichen stattfindet, so wurde er auf die richtige Erkenntniß der Schönheit hingeführt. Wäre aber dies wirklich Mengs' Ueberzeugung gewesen, wie hätte er vorher die Schönheit in einzelne Eigenschaften, als Ausdruck, Anmuth, Wahrheit des Colorits zersplittern, und die Schönheit selbst als eine Eigenschaft, und zwar die der Antike, aufführen können? Sodann aber betrachtete Mengs die Schönheit nicht als irdische Erscheinung der göttlichen Vollkommenheit, sondern als ein von dieser verschiedenes Ersatzmittel, so daß das Wirkliche, nach der Denkungsart seiner Zeit, etwas Ungöttliches, von dem Göttlichen getrennt und ausgeschlossen, etwas an und für sich ist, wobei der Geist Gefahr läuft, dem Wirklichen das Göttliche entgegensetzen zu müssen und das Göttliche für etwas nicht Wirkliches zu halten. Zu solchen Verirrungen veranlaßte eine Aesthetik, welche auf eine trennende Philosophie gegründet war.

Winkelmann unternahm es nicht, zu bestimmen, was die Schönheit an sich selbst, sondern von welcher Art der Eindruck des Schönen auf das Gemüth des Menschen sey. Er suchte und fand in sich ein Wahrzeichen des Schönen, wie sich ihm das Schöne kund gab, und hielt sich von der Verwechslung frei, die Wirkung des Schönen für ein Merkmal der Schönheit

zu halten. Es zeigt dies von einem bewunderungswürdigen philosophischen Scharfsinn, die subjective Wahrnehmung von dem objectiven Seyn, von dem, was das Schöne an und für sich seyn könne, zu unterscheiden und dieses An-und-für-sich des Schönen auf sich selbst unerörtert beruhen zu lassen. Er bereitet dadurch die Untersuchung eines spätern Philosophen vor, und in seiner großen Seele lag unausgesprochen was Kant zur Klarheit brachte.

„Der schöne Gegenstand erweckt das Gefühl der „Schönheit," sagt Winkelmann, „und dieses Gefühl „ist nicht was Trieb, Freundschaft und Gefälligkeit „schön finden, sondern was der innere Sinn, wel„cher von allen Absichten geläutert seyn soll, um „des Schönen selbst willen empfindet. Das Werk„zeug dieser Empfindung ist der äußere Sinn und „der Sitz derselben der innere Sinn."

Es wird hierdurch ohne Begriff des Schönen nach der Wirkung im Gemüthe geurtheilt, daß etwas Schönes den Sinnen sich darbietet.

Bei diesem wichtigen Wendepunkte wollen wir für heute unsere Betrachtungen schließen, und ich habe mich nur noch über Folgendes zu entschuldigen.

Einer meiner werthesten und aufmerksamsten Zuhörer machte mir den Vorwurf, daß ich Lessings Kunstansichten übergangen hätte. Ich kann zu meiner Entschuldigung sagen, daß dieser geistreiche und scharfsinnige Mann über einzelne Kunstwerke und Meinungen anderer Kunstkenner oft sehr richtig urtheilte, ohne jedoch bis zu den höhern Vordersätzen aufzusteigen, welche diese Urtheile begründen. Lessing nimmt für ausgemacht an, was schön sey.

In der durch und durch von geistreichen Gedanken funkeln-

den Abhandlung über Laokoon, oder über die Gränzen der Malerei und Poesie, kommen überall Bemerkungen vor, die sich auf Schönheit beziehen, allein keine einzige Erklärung, noch ein allgemein gültiger Vordersatz. Den geistreichen Mann und den Philosophen kann man so von einander unterscheiden, wie Elektricität und Galvanismus; erstere äußert sich durch Funken und einzelne Schläge, letzterer in einer Stätigkeit der Strömung; der Mann von Geist hat prächtige Einfälle, der Philosoph eine zusammenhängende Folge von Gedanken; jener erhascht eine Wahrheit, wie der Tiger seine Beute, im Sprunge, oder verfehlt sie auch, der andere geht ruhig und sicher der Wahrheit nach. Daß wir es nur gerade heraussagen: Lessing war ein Mann von viel Geist, aber ein Philosoph war er nicht, und so können wir auch nicht von ihm erwarten, daß er durch seine Schriften über Kunstgegenstände der Philosophie der Kunst, der Aesthetik, eine bestimmte Richtung zu geben vermochte. Am wenigsten eignen sich solche Sätze dazu wie folgende aus der Abhandlung über den Laokoon: „Der Endzweck der Künste ist Vergnügen und das Vergnügen ist entbehrlich. Also darf es allerdings von dem Gesetzgeber abhangen, welche Art von Vergnügen und in welchem Maße er jede Art desselben verstatten will." Eben so wenig dürfte wohl Folgendes als ästhetisch oberster Grundsatz betrachtet werden können: „Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht blos erblickt, sondern betrachtet zu werden, so ist gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augen-

blicks nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Jemehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken können. Jemehr wir dazudenken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affects ist aber kein Augenblick, der diesen Vortheil weniger hat, als die höchste Staffel desselben. Ueber ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Aeußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden und sie nöthigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Gränzen scheuet. Wenn Laokoon also seufzt, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören, wenn er aber schreit, so kann sie von dieser Stufe der Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichern, folglich uninteressantern Zustande zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon todt."

Diese Rede, in welcher Lessing den Künstlern eine Regel giebt, nach der sie den Moment zu ihren Darstellungen wählen sollen, enthält etwas sehr Wahres, aber mehr Irriges. Das Wahre ist, daß der Moment nicht fruchtbar genug gewählt werden kann, das Irrige aber, daß der unentschiedene Zustand der fruchtbarste Moment sey, den der Künstler wählen könnte. Es mag seyn, daß die Unentschiedenheit Erwartung, Furcht und Hoffnung höher spannt; allein es kommt bei dem Kunstwerke nicht auf die Stärke des Affects an, den es im Beschauer hervorbringt, sondern auf die Entschiedenheit des Gedankens,

den wir im Kunstwerke anschauen. Da nun der Gedanke das Wesen des Kunstwerks ist und dieses die mit jenem eine und unzertrennlich verbundene Erscheinung, so beruht die Fruchtbarkeit auf der Größe der Idee, welche zur Erscheinung kommt, aber nicht in der Wahl einer zweifelhaften, unentschiedenen Situation, wodurch nur der Phantasie ein weiter Spielraum gelassen würde.

Doch sey dies genug um zu zeigen, daß Lessings Schriften über Kunstgegenstände keine Aesthetik begründen konnten.

Abschnitt X.

Schon mehrmals habe ich mich genöthigt gesehen anzudeuten, daß man von der Philosophie alles Reale und alle Erfahrung ausgeschieden und der reinen Vernunft dennoch das Recht eingeräumt hatte, über das von ihr geschiedene Wirkliche jenseits ihrer Gränzen zu entscheiden. Die großen Fortschritte der Mathematik, die Sicherheit ihrer Beweise, ohne daß sich solche auf Erfahrung stützten, und daß sich ihre Sätze dennoch darstellen lassen, dies Alles verlockte die Philosophen zu einem Wetteifer mit dieser Wissenschaft, ohne zu erwägen, daß solche Axiome, Gewißheiten voraus hat, welche auch ohne directen Beweis nicht bezweifelt und dargestellt werden können, indeß die Philosophie erst selbst einen Gegenstand des Denkens sich geben, erkämpfen und begründen müsse, ehe sie etwas für unumstößlich gewiß anerkennen dürfe, und endlich der erworbene Gegenstand des Denkens ein über aller Darstellung hinaus liegender, abgesonderter Gedanke sey.

Schon Aristoteles hatte versucht, Eigenschaften zu erdenken, welche man als nothwendig voraussetzen und allem Denkbaren beilegen müsse, ohne daß die Wahrnehmung diese Eigenschaften überliefere. Diese Grundeigenschaften werden Kategorien genannt, und diese gaben den scholastischen Philosophen einen weiten Spielraum zu spitzfindigen Streitigkeiten. Man glaubte an solchen Eigenschaften Merkmale, unter welchen Begriffe nothwendig gedacht werden müßten, durch die Vernunft aufgefunden zu haben, an welchen die Wahrnehmung der Sinne keinen Theil hätte, und wähnte daher, daß die Vernunft für sich über die Dinge an sich entscheiden könne. Daß die Vernunft und Urtheilskraft für sich ein Ding unter Eigenschaften denken kann, hat Kant der Philosophie nicht streitig machen wollen, allein er hat auf das Vollständigste bewiesen, daß dadurch über das Ding an sich nichts entschieden wird. Kant ist sehr verkannt worden, wenn man seine Philosophie für einen Skepticismus hält; er läugnet gar nicht ein Erkenntnißvermögen, oder gar, wie andere Skeptiker, daß es etwas Erkennbares gebe, er beweist nur durch seine Kritik der reinen Vernunft und der Urtheilskraft, daß die eine ohne Erfahrung von dem Dinge an sich nichts erfahre und die andere über das Ding an sich nichts entscheide. Seine Untersuchung darüber: was wir wissen können, geht gar nicht von den Zweifelsgründen der Skeptiker aus, welche die Richtigkeit und Gültigkeit sinnlicher Wahrnehmung verdächtig machen, sondern von den sich selbst gesetzten Gränzen eines höhern und niedern Erkenntnißvermögens. Indem nun Kant die Vernunft auf sich selbst beschränkt, drängt er den Geist auf die Nothwendigkeit hin, einen andern Weg zur Erkenntniß des an und für sich seyenden Dinges zu suchen, welches die reine Vernunft von sich ausgeschlossen hat. Diesen Weg zu finden überläßt er Andern.

Daß die Philosophen sich durch die Gränzbestimmung ihrer Vernunft sehr beleidigt, durch die Vollendung der Scheidung von Wahrnehmung und reinem Wissen sehr beengt fühlen mußten und daher den großen Kant anfeindeten, waren nothwendige Folgen. Sie klagten darüber, daß er sie um Logik und Metaphysik gebracht habe, obwohl er die Gültigkeit jener an sich bewiesen und diese nur auf sich selbst zurückgewiesen hatte. Es ist dies so menschlich schwach, daß wir es den Philosophen wohl verzeihen können. Allein am allerwenigsten haben die neuesten Philosophen einen Grund auf Kant zu zürnen, oder gar grob sich über ihn zu äußern, denn ohne ihn würden sie wohl selbst nicht dahin gekommen seyn, auf einem neuen Wege zur Erkenntniß von einem nothwendig Gewissen zu gelangen und in einem Durchausseyn den Gegensatz von Seyn und Wissen aufzuheben.

Es liegt mir nun die schwierige Aufgabe vor, Ihnen, meinen verehrten Zuhörern, in der Kürze und so verständlich als möglich darzulegen, was die Urtheilskraft, ohne Wahrnehmung des Schönen, über die Schönheit auszusagen vermag. Da das Schöne nur in einer Erscheinung erkannt werden kann und in dieser nur Daseyn hat, die Erscheinung aber nicht erscheint, wenn sie nicht durch die Sinne wahrgenommen wird; so möchte man glauben, Kant habe der Urtheilskraft eine unauflösbare Aufgabe gestellt, wenn von dem Urtheile alles Sinnliche abgesondert werden soll. Wir müssen aber hier nicht außer Acht lassen, daß Kant nicht sagt, was das Schöne ist, der Schönheit kein Merkmal beilegt, die Schönheit nicht selbst zum Gegenstand der Beurtheilung macht, sondern die Urtheilskraft über das Urtheil urtheilen läßt. Daher bezieht er auch die Grundeigenschaften, oder vorerwähnten Kategorien, nicht auf etwas Schönes, oder die Schönheit, sondern auf das Urtheil

über das Schöne. Die zehn Kategorien des Aristoteles hat Kant auf zwei Formen der Sinnlichkeit, Raum und Zeit, und vier Hauptkategorien des Verstandes zurückgeführt, und untersucht nun, was das Geschmacksurtheil nach diesen vier Kategorien ist. Diese vier Kategorien sind: Quantität, Umfang, Weite, Vielheit, Beschränktheit, Einfachheit; alle diese Modificationen faßt der Allgemeinbegriff von Größe in sich. Wenn es sich nun um den Umfang eines Urtheils handelt, so wird unter diesem die kleinere oder größere Summe der Begriffe verstanden, welche dem Urtheil unterworfen wird. Das Urtheil kann auf einen Einzelnbegriff, auf eine Vorstellung bezogen werden, oder es kann über einige Begriffe einer Gattung entschieden haben, und ist dann schon weiter, aber immer noch ein besonderes Urtheil; es kann aber auch über alle Begriffe einer Gattung, ja mehrere Gattungen selbst ausgesprochen werden, und ist dann ein allgemeines Urtheil, was den weitesten Umfang hat.

Qualität heißt überhaupt Eigenschaft, aber insbesondere versteht man unter der Eigenschaft eines Urtheils, ob es bejahend, verneinend oder beschränkend, das heißt, nach einer Seite hin zwar bejahend, aber nach der andern verneinend ist, so daß sich Bejahung und Verneinung gegenseitig beschränken. Z. B. wenn ich sage: einige Menschen sind gut, so sage ich dadurch, daß nicht alle Menschen gut sind; ich beschränke also diese Aussage auf einige, ich beschränke aber auch die Verneinung des Menschenfeindes, der behaupten würde, daß kein Mensch gut ist.

Unter Relation versteht man ein Wechselverhältniß, eine gegenseitige Beziehung, und unter Relation eines Urtheils versteht man das Verhältniß, in welches zwei Begriffe durch das Urtheil zu einander gesetzt werden; denn wie Sie Sich erinnern, ist Urtheilen ein Beziehen zweier Begriffe auf einander. Das

Urtheil setzt zwei Begriffe in ein unbedingtes Verhältniß zu einander, wenn ich z. B. sage: das Wasser ist flüssig; ich beziehe hier den Begriff flüssig bestimmt auf den Begriff Wasser, und zeige dieses bestimmte Verhältniß durch das Verbindungswort ist an. Allein ich kann auch zwei Begriffe in ein bedingtes Verhältniß setzen, wenn ich sage: das Wasser, wenn es nicht friert, ist flüssig. Ich kann aber auch zwei Begriffe in ein sich gegenseitig aufhebendes Verhältniß setzen, z. B.: das Wasser ist entweder flüssig oder gefroren. Dieses Verhältniß, in welches ein Urtheil zwei Begriffe zu einander setzt, wird die Relation des Urtheils genannt.

Unter Modalität versteht man die Weise, mit der etwas geschieht. Das Urtheilen ist ein Aussagen, die Modalität des Urtheils also die Weise, auf welche ich etwas aussage. Ich kann aber etwas auf dreierlei Weise aussagen, 1) für zweifelhaft, 2) für mich nur gewiß, oder 3) für unbezweifelbar. Auf die erste Weise bedarf das Urtheil oder die Aussage noch eines Beweises, im zweiten Falle wird es aus einem nicht zureichenden Grunde ausgesprochen und im letztern muß der zureichende Grund, warum ich etwas aussage, warum ich das Urtheil ausspreche, angegeben werden, oder doch gegeben werden können. Eigentlich ist nur der Schlußsatz eines Schlusses, der also durch einen allgemein gültigen Vordersatz begründet ist, ein Urtheil, welches mit Gewißheit ausgesprochen werden kann. Daß die Kategorien in einander hinüber und herüberspielen, daß der Umfang auch Eigenschaft, die Eigenschaft auch Wechselseitigkeit des Verhältnisses seyn kann und Wechselseitigkeit zweier Begriffe über den Grad der Gewißheit, die Weise wie ich urtheile, zu bestimmen vermag, wird Ihrem Scharfsinne, ohne daß ich es weiter ausführe, nicht entgangen seyn.

Nach diesen vorhergehenden Kategorien sagt Kant über

die das Schöne betreffenden Urtheile Folgendes. Die Fähigkeit des Menschen nach seinen Gefühlen zu entscheiden, was schön oder häßlich sey, nennt Kant, nach dem Sprachgebrauche seiner Zeit, Geschmack. Seine Worte sind: „Geschmack ist das Beurtheilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellung „durch ein Wohlgefallen oder Mißfallen ohne Interesse; der „Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt schön." Kant giebt diese Erklärung nur als eine vorläufige, um uns darauf hinzuweisen, daß das Gemüth beim Geschmack nur mit sich selbst zu thun hat. Des Wortes Geschmack bedient sich Kant darum, weil man zu seiner Zeit allgemein darunter die Fähigkeit zwischen Empfindungen zu wählen verstand, und er diese Umschreibung vermeiden wollte. Hätte Kant sich streng in den Gränzen halten können oder wollen, welche die Kritik der rein geistigen Vermögen setzte; so würde er keinen andern Gegenstand dem Beurtheilungsvermögen vorgehalten haben, als einen innern, also eine blose Vorstellung, oder das Wohlgefallen oder Mißfallen im Gemüthe selbst. Allein es sollte hier nicht vom sittlichen Urtheilsvermögen die Rede seyn, welches ein Wohlgefallen oder Mißfallen, eine Wahl selbst zu billigen oder zu mißbilligen hat, und welches man, um das Wort Geschmack beizubehalten, ein Schmecken und Kosten des Geschmacks nennen könnte, sondern es war hier zu sagen, was das Beurtheilungsvermögen des Schönen sey, und bei diesem ästhetischen Beurtheilungsvermögen fühlte sich Kant selbst nothwendig zu einer äußerlich gegenständlichen Welt hingedrängt. Aber zwischen dieser äußern, gegenständlichen Welt und dem Geiste war schon durch die Metaphysiker und formalen Logiker die Brücke abgebrochen, und Kant selbst hatte, wie ein mächtiger Strom, die letzten Stützen davon hinweggerissen. Was wir aber nie vergessen dürfen, Kant hatte dies gethan, um die Philosophen zu

zwingen, einen neuen und sicherern Weg über den Strom zu suchen und eine fester gegründete Brücke zwischen der innern und äußern Welt zu bauen. Wieviel Aehnlichkeit Kants Erklärung des Geschmacks mit Winkelmanns Urtheil über das Schöne hat, muß jedem auffallen, schon daß Beide kein Merkmal der Schönheit an sich selbst angeben, sondern aus dem Wohlgefallen, welches sie im Gemüthe wahrnehmen, auf das Wesen des Gegenstandes schließen, welcher dieses Wohlgefallen im Gemüthe erregt. Beide reflectiren auf das Gemüth, beziehen das Urtheil nur mittelbar auf den schönen Gegenstand und führen das Kennzeichen des Schönen auf das Gemüth zurück. Beide auch behaupten aus diesem Grunde, daß das Wohlgefallen uninteressirt sey; denn dies Wohlgefallen ist ein Wohlgefallen im Gemüthe, welches also nicht außerdem noch auf Erreichung einer Absicht, einem Zwecke beruht.

Kant hat nun mit Beziehung auf die Kategorien folgende vier Urtheile über das Schöne ausgesprochen:

1) „Schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt.“

Die Worte: „was ohne Begriff allgemein gefällt“ werden Ihnen, meinen jungen Freunden, nicht mehr unverständlich seyn, da wir schon bei Winkelmann's Erklärung des Schönen fanden, daß das Erkennen des Schönen nicht auf der Erkenntniß eines Begriffs, und zwar weder des Begriffs, den wir uns von dem Gegenstande machen, welchen wir für schön halten, noch des Begriffs von der Schönheit an und für sich, sondern ausschließlich auf der innern Wahrnehmung des Wohlgefallens, welches unser Gemüth erfüllt, beruht. Wir haben es hier also mit ganz und gar keinem Begriffe, sondern nur mit einem Gefühle zu thun.

Kant spricht durch obigen Satz aus, und will damit nichts

weiter sagen, als daß das Schönheitsurtheil der Quantität, dem Umfange nach, ein allgemeines Urtheil ist, welches sich nicht blos auf ein einzelnes Schönes, sondern auf alles Schöne, die ganze Sphäre der Schönheit, beziehen muß.

2) „Schön ist Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie ohne Vorstellung an ihm wahrgenommen wird.“

Dieses Schönheitsurtheil ist der Qualität, seiner Eigenschaft nach ein beschränkendes, obwohl bejahendes Urtheil. Das Schöne, sagt Kant mit obigen Worten, ist zweckmäßig, jedoch nur unter der Bedingung, daß diese Zweckmäßigkeit eine formale sey und damit nicht die Vorstellung von einem Zwecke verbunden wird. Zweckmäßig ist das, was so eingerichtet ist, daß dadurch ein Zweck erreicht wird; das, was wir zweckmäßig nennen, ist ein Mittel, was nicht unmittelbar seiner selbst wegen so eingerichtet ward, wie es ist, sondern in Beziehung auf etwas Anderes, welches bezweckt wurde, seine Einrichtung erhielt. Verbinde ich nun mit einem Gegenstande, außer dem, was er ist, noch die Vorstellung eines Zwecks; so betrachte ich ihn nicht als schön, sondern als zweckmäßig. Da aber schön und zweckmäßig keine einander widersprechenden, sondern nur verschiedene Begriffe sind; so kann ich einen Gegenstand schön und auch noch zweckmäßig finden, allein ich kann beide Urtheile nicht in eines fassen, oder beide Begriffe für Wechselbegriffe halten; sie sind immer verschieden, und wenn ich einen Gegenstand als schön betrachte, so berücksichtige ich nicht seinen Zweck, und wenn ich ihn für zweckmäßig ansehe, nehme ich auf seine Schönheit nicht Rücksicht. Allein Form der Zweckmäßigkeit ohne Zweck, ohne daß es ein Mittel sey, muß das Schöne doch haben; denn das Unzweckmäßige, in dessen Form etwas dem widerspräche, was es selbst seyn soll, was im Widerspruch mit

sich selbst stünde, würde auch nicht schön seyn, und gerade dieser Selbstzweck, daß das Ding so eingerichtet ist, wie und was es seyn soll, also seine formale Zweckmäßigkeit, ist schön.

Die Qualität des Urtheils dürfen wir hier durchaus nicht unberücksichtigt lassen, denn es ist weder ein unbedingt bejahendes, noch unbedingt verneinendes, sondern ein solches Urtheil, welches die beiden Begriffe, die es enthält, gegenseitig beschränkt; es hat dies Urtheil eine beschränkende Eigenschaft und sagt, daß schön und zweckmäßig nicht einerlei sind, und daß eine bestimmte Art von Zweckmäßigkeit, jedoch nicht jede, sondern nur die formale, nur die auf das schöne Ding sich selbst beziehende Zweckmäßigkeit zur Schönheit gehört. Das heißt mit andern Worten: das Schöne muß so eingerichtet seyn, daß es mit sich selbst übereinstimmt und seinen Selbstzweck, also sich selbst erfüllt, und nur diese Art der Zweckmäßigkeit ist schön, aber durch keine andere Zweckmäßigkeit, welche von dem Dinge selbst hinweg auf ein anderes hinweist, ist etwas schön, denn das Schöne ist an sich und durch sich und in sich selbst schön. Es findet also im Schönen ein Selbstzweck schön zu seyn und eine vollkommene Uebereinstimmung mit sich selbst statt.

3) „Schön ist, was ohne Begriff als Gegenstand eines nothwendigen Wohlgefallens anerkannt wird."

Dieses Urtheil ist seiner Relation, dem Wechselverhältniß der Begriffe nach ein solches, welches zwei Begriffe in ein bestimmtes Verhältniß zu einander setzt. Kürzer ausgedrückt könnte man sagen: Schön ist, was nothwendig gefällt. Kant hatte schon durch vorhergehende Urtheile ausgesprochen, daß das Schöne allgemein und ohne Zweck, das heißt, unbedingt gefalle, und durfte nun hier sagen, daß es nothwendig gefallen müsse, weil der Grund des Wohlgefallens nicht außer, sondern

nur in das Schöne selbst gesetzt werden konnte. Das Wohlgefallen und das Schöne werden in diesem Urtheile als zwei Begriffe bestimmt und unbedingt in ein gegenseitiges Verhältniß und Beziehung zu einander gesetzt.

4) „Schön wird das genannt, was Einbildungskraft und Verstand in ein freies Spiel setzt, wodurch ein Gefühl von Lust erregt wird, welches auf allgemeine Anerkennung Anspruch zu machen Recht hat.“

Bei einer Begriffsbildung findet kein freies Spiel von Einbildungskraft und Verstand statt; denn der Verstand ist dabei an die ihm überlieferten Vorstellungen, und die Einbildungskraft an die Vorschriften des Verstandes gebunden, und so wird durch einen solchen Begriff auch kein Gefühl von Lust erregt, sondern blos eine Aufgabe des Verstandes gelöst. Alles, was sich dabei fühlen läßt, ist Befriedigung; weit öfterer aber wird sich der Verstand selbst nicht genug thun und die Einbildungskraft Vorstellungen verbinden müssen, welche dem Geschmack mißfallen. Wenn aber dem Geiste die Vorstellungen nicht überliefert worden sind, und die Einbildungskraft diese selbst frei wählt und solche nach den Gesetzen des Verstandes verbindet; so wird durch dieses freie Spiel der übereinstimmenden Thätigkeit von Einbildungskraft und Verstand, was ein Spiel und nicht Lösung einer Aufgabe, sondern Selbstbefriedigung ist, auch eine Selbstzufriedenheit und Lust erregt. Da nun das Denken des Schönen ein solches freies und übereinstimmendes Spiel von Einbildungskraft und Verstand ist; so erregt es eine Lust, welche auf allgemeine Anerkennung Anspruch zu machen um so mehr das Recht hat, weil dieses Spiel eine Selbstbestimmung des Verstandes und der Einbildungskraft ist und zugleich unter der Gesetzmäßigkeit des Verstandes vollzogen

wird, woraus eine innere vollkommene Uebereinstimmung hervorgeht, die an sich reine Lust ist.

Hierdurch ist für's Erste dargethan, daß dieses Urtheil selbst, welches über das Schöne ausgesprochen wird, nach der Kategorie der Modalität beurtheilt, ein Urtheil ist, welches auf eine unbezweifelbare Weise, also mit Gewißheit kann ausgesprochen werden. Und zweitens verknüpft letzteres Urtheil über das Schöne die drei vorhergehenden; denn die Lust, welche das Schöne erregt, beruht auf keinem Begriffe, sondern dem freien und übereinstimmenden Spiele von Einbildungskraft und Verstand; dieses Spiel befolgt aber die Gesetzmäßigkeit des Verstandes, verfährt also zweckmäßig ohne Zweck, und endlich ist dieses freie und übereinstimmende Spiel von Verstand und Einbildungskraft selbst der Gegenstand dieses allgemein gültigen Wohlgefallens und der berechtigten Lust, der Begriff aber, welcher in diesem Spiele gebildet wird, ist nicht der Gegenstand der Lust und des Wohlgefallens.

Was haben Sie, meine jungen Freunde, nun aus diesen vier Urtheilen erfahren? — Daß das Schönheitsurtheil oder Geschmacksurtheil nach der ersten Kategorie, der Quantität nach, ein allgemeines, ein universelles, der Qualität nach ein beschränkendes, limitatives, der Relation nach ein bestimmendes, kategorisches, und der Modalität nach ein gewiß entscheidendes, apodiktisches Urtheil ist. Sie wissen also nun, was ein Schönheitsurtheil für Eigenschaften hat; Sie wissen aber hieraus ganz und gar nicht, was das Schöne ist und was es für Eigenschaften hat.

Kant engt die sich selbst genügende Urtheilskraft, wie die stolze, sich selbst absondernde reine Vernunft, auf einen so engen Kreis ein, daß jener nichts bleibt, als sich selbst zu beurtheilen und eines ästhetischen Urtheils für unfähig zu bekennen, und

der Vernunft: darauf zu verzichten, etwas außer sich zu erkennen, zu bestimmen oder zu entscheiden und sich damit zu begnügen, das Denken zu ordnen.

Das reine Wissen ist ein gegenstandloses Wissen, ist die gänzliche Trennung von Geist und Materie, von Wissen und Seyn, wobei das Wissen um das Seyn kommt, als ein nicht Seyendes (non ens), und das Seyende als das nicht Gewußte betrachtet wird und um das Bewußtseyn kommt. Wenn man die Vernunft auf diesen äußersten Punkt der Absonderung treibt, so bleibt nur noch der Ausspruch zu thun übrig, daß der Idee in der Realität nichts congruent sey; denn es verneinen dann Idee und Realität einander als widersprechende Gegentheile, und wir befinden uns hier auf dem der Platonischen Philosophie entgegengesetzten Standpunkte.

Da ich es mir zur Aufgabe machte, Sie durch die Entwicklungsgeschichte der Aesthetik zur Erkenntniß von Schönheit und Kunst hinzuleiten; so mußte ich Sie auch auf dem Wege führen, welchen der Menschengeist genommen hat, und konnte es Ihnen nicht ersparen, Sie auf den unserm Ausgangspunkt entgegengesetzten Standpunkt zu stellen, wo Schönheit und Kunst völlig aus dem Gesichtskreise verschwinden.

Viertes Kapitel.

Abschnitt XI.

Ich habe Sie, meine verehrten Zuhörer, in eine Oede geführt, wo in tiefer Abgeschiedenheit der Geist über sich selbst brütet. Von hieraus, sollte man meinen, eile der Genius zur Wiedervereinigung mit dem, wovon ihn die speculative Philosophie getrennt hatte; allein dies war nicht so. Die Schöngeister, welche vor der Strenge der Kantischen Prüfung der reinen Geisteskräfte hätten verstummen sollen, fühlten sich recht glücklich, indem sie meinten, der alten strengen Hofmeisterin Logik überhoben zu seyn, und die Philosophen forschten mit Beharrlichkeit, aber noch tieferm Ernst, nach einer durchaus seyenden Materie, einem Gegenstande des Denkens, den die Vernunft in sich selbst begründet fände, ohne ihn von den Sinnen zu überkommen.

Ein schöngeisterisches Lusthaus der Philosophie führte Carl von Dalberg auf und nannte es: Grundsätze der Aesthetik. Er machte sich und Andern das Leben eben nicht durch Gedanken schwer und faßte die ganze Aufgabe in zwei leicht dem

Gedächtniß einzuprägende Sätze, welche für den Bedarf der Gesellschaft ausreichten.

Dalberg stellt folgende Aussprüche oben an: „Aesthetik ist Wissenschaft des Schönen. Das Schöne ist das, was im hohen Grade gefällt.“ Die Unhaltbarkeit dieser Sätze zeigt sich, wenn man die Fragen aufwirft: Was gefällt im hohen Grade? warum gefällt etwas? und wonach sind die Grade des Wohlgefallens zu bestimmen? — Obwohl diese Aesthetik keinen Anspruch auf Gültigkeit machen kann, so mußte ich sie doch in der Entwicklungsgeschichte dieser Wissenschaft anführen, weil sie dadurch Epoche machte, daß sie die unter Künstlern und Kunstliebhabern herrschende Gesinnung deutlich aussprach, und so die Meisten erst zur Besinnung dessen kamen, was die Einen thaten und die Andern verlangten. Die Künstler strebten darnach, ihre Werke so einzurichten, daß sie den Kunstliebhabern gefielen, und den Kunstliebhabern gefiel in hohem Grade, was ihnen Vergnügen machte, ohne eine Selbstthätigkeit des Gemüths aufzufordern, was also blos eine sinnliche Wahrnehmung verlangte und befriedigte. Da nun den meisten Menschen nichts mehr gefällt, als sie sich selbst gefallen; so war noch vor ungefähr vierzig Jahren die Malerei fast ausschließlich auf Portraits beschränkt. An eine Wahrheit in unserm Sinne war nicht zu denken, von einem Einsseyn der Idee und Erscheinung keine Ahnung, sondern blos ein gefällig erlogener Schein das Ziel der Kunst. Da aber der Schein etwas ganz Zeitliches und einem ewigen Wechsel unterworfen ist; so sind auch die Werke der Kunst aus jener Zeit nunmehr fast gänzlich verschwunden, und Sie, meine jungen Freunde, können sich glücklich schätzen, in jener Zeit nicht gelebt zu haben. Sie werden von mir aber auch nicht verlangen, daß ich Ihnen jene Verirrung durch Bilder zur Anschauung bringe.

Als Philosoph und Aesthetiker erwarb sich Friedrich Bouterweck einen großen Ruf. Da aber andere Philosophen bewiesen, daß seine Erklärung der Schönheit einen Zirkel mache und also nichts erkläre und auch weiter nichts sage, als das Schöne ist schön; so arbeitete er seine Aesthetik völlig um, und behauptet (pag. 54), daß keine Erklärung des Schönen gegeben werden könnte, und zwar darum nicht, weil es keinen allgemeinen Begriff von Schönheit gäbe, sondern nur Vorstellungen von verschiedenen Arten des Schönen. Seine eigenen Worte sind: „Nach einer Definition des Schönen sieht man sich um. Definiren lassen sich aber nur Begriffe, deren Inhalt mit wenigen Worten durch ein bestimmtes Urtheil erschöpft werden kann. Der allgemeine Begriff des Schönen läßt sich nicht nur nicht mit wenigen Worten erschöpfen, er kann nicht einmal zu den völlig **klaren** Begriffen gezählt werden, weil zu den Merkmalen, die er in sich vereinigt, eine Menge von Gefühlen gehören, deren eines in dem andern zerfließt. Er ist auch keiner der Begriffe, bei deren Anwendung auf Gegenstände, die ihnen entsprechen, kein Irrthum möglich ist; denn Schönheit eines Gegenstandes ist keine genau bestimmbare Summe von Eigenschaften dieses Dinges; sie beruhet auf Verhältnissen einer unendlichen Mannigfaltigkeit von Eigenschaften eines Dinges zu unsern Gefühlen. Unterdeß ist alles Wirkliche, das wir mit Recht schön nennen, doch nur **in seiner Art** schön, weil alles Wirkliche in Arten und Gattungen zerfällt, wo dann die eine Art von Schönheit oft die andere ausschließt. So schließt die männliche Schönheit die weibliche aus. So unterscheidet sich

die romantische Schönheit von der griechischen. Alle Arten von Schönheiten müssen aber doch dem allgemeinen Begriffe vom Schönen entsprechen, und wie dies möglich ist, läßt sich aus dem allgemeinen Begriffe nicht erkennen. Man begreift indessen doch leicht, daß es sich nicht so verhalten könnte, wenn nicht die Elemente des Schönen auf verschiedene Art gemischt seyn könnten, und wenn nicht unter ihnen bald das eine, bald das andere vorherrschte."

Er versteckt sich hier hinter den großen Kant, der allerdings auch keinen Begriff der Schönheit aufstellte, allein auf das Tiefste das Urtheil über das Schöne prüfte. Bouterweck machte sich die Sache sehr bequem und darum machten es Andere eben so.

Es ist zum Erstaunen, wieviel Aesthetiken in jener Zeit der Unthätigkeit der Kunst geschrieben wurden, wovon die meisten eben so wenig bewiesen, was schön sey, als die Werke der damaligen Künstler es darthaten.

Ich kann mich nicht rühmen, alle Schriften über diesen Gegenstand gelesen zu haben, und es würde wohl Niemand Ihnen durch den Vortrag aller Meinungen der einzelnen Aesthetiker einen Dienst erweisen. Soviel mir deren bekannt geworden sind, so lassen sich die Erklärungen des Schönen, welche jene mehr schöngeisterischen als philosophischen Aesthetiker gaben, auf folgende drei Hauptsätze zurückführen:

1) Vollkommenheit ist Schönheit. Die Vollkommenheit wurde wieder in zwei Arten eingetheilt, nämlich: a) eine materielle Vollkommenheit, b) eine moralische Vollkommenheit.

2) Zweckmäßigkeit ist Schönheit. Unter Zweckmäßigkeit dachte man sich die Beziehung, daß ein Ding, zufolge seines Zwecks, eine Wirkung hervorbringe, also die Beziehung, welche zwischen Ursache und Wirkung stattfindet, wobei jedoch nicht

allgemeine Ursächlichkeit (Causalität) gedacht, sondern der Ursache noch ein Zweck untergelegt und zur Bedingung gemacht wurde, daß ihre Wirkung diesen Zweck erfüllen solle.

3) Die Schönheit ist die Einheit in der Mannigfaltigkeit. Hierauf stützt nun auch Bouterweck seine Behauptung, daß es keinen allgemeinen Begriff von Schönheit, sondern Arten der Schönheit gäbe. Sie werden Sich, meine verehrten Zuhörer, erinnern, daß wir diese Sätze schon von früheren Aesthetikern vernommen haben, so wie auch dessen, was wir bereits darüber verhandelten. Wir gewinnen daher aus jenen Schriften keine neuen Ansichten, und das große Glück, was Bouterweck und die ihm Gleichgesinnten machten, liegt vielleicht gerade darin, daß sie nichts Neues, nichts Eignes vortrugen. Eine Autorität, die man für seine Meinung anführen kann, erweckt bei dem Publicum Vertrauen, und wer eine Meinung wiederholt ausspricht, die sich schon den Beifall des großen Haufens erworben hat, erhält die Zustimmung Vieler.

Indeß suchten doch auch Andere mit tiefem Ernst sich selbst eine Erkenntniß des Schönen zu verschaffen. Unter diesen ist Göthe und Hirt zu nennen, deren Aussagen von Vielen einander entgegengesetzt wurden, und welche selbst darüber nicht einig werden konnten, worauf die Schönheit beruhe.

Da Hegel in seiner Aesthetik diese Meinungsverschiedenheit wieder in Anregung bringt, darf solche wohl auch hier nicht übergangen werden, und um so weniger, weil es ein Zeichen der Zeit ist, auf welche jene Männer in voller Kraft wirkten. In der That erwachte damals die Kunst zu einem höhern Berufe, und der Geist fand sie einer ernstern Betrachtung wieder werth.

Göthe fand im Bedeutenden, Hirt im Charakteristischen das Schöne. Es sind bereits fast zwanzig Jahre, daß ich beide Meinungen zu vermitteln suchte. Ich fühlte mich damals durch

das Gefühl von Zuneigung, welches ich für Beide hegte, zu diesem Wagniß mehr aufgefordert, als dazu berufen oder befähigt, und das fortgesetzte große Wohlwollen Beider, dessen ich mich zu erfreuen hatte, bewies mir deren Zustimmung. Ja Hirt sprach sogar in einem Briefe an mich seinen Dank darüber aus.

Ich halte obige Erklärungen des Schönen für gar nicht einander widersprechend, vielmehr, daß beide auf einem Vordersatze beruhen. Wenn Göthe, wie in der Erzählung „der Sammler und die Seinigen", das Bedeutende für das Schöne erklärt; so darf man für allererst das Bedeutende nicht mit der Bedeutung verwechseln. Wenn man von der Bedeutung eines Kunstwerks spricht, so hat man es schon zerstört und die Idee von der Erscheinung losgerissen; man betrachtet dann die Idee als die Bedeutung des Kunstwerks, und die ursprüngliche Einheit von Idee und Erscheinung ist aufgehoben; die Erscheinung wird für sich als das Kunstwerk, die Idee für sich als etwas über dem Kunstwerke, aber nicht darin Seyendes betrachtet. So aber hat es Göthe gewiß nicht gemeint. Das Bedeutende ist die Idee und die Erscheinung in ihrem Einsseyn, und das Kunstwerk wird schön genannt, weil es dann selbst nicht blos etwas bedeutet, sondern selbst bedeutend, Erscheinung der Idee, und sonach Schönheit Erscheinung der Idee ist. Wäre das Kunstwerk unbedeutend, wie es leider auch viele giebt, so wäre es nicht Erscheinung einer Idee in Wirklichkeit, sondern nur ein Schein und nicht schön zu nennen, wenn es auch sonst interessant, gefällig, belehrend, nützlich u. s. w. seyn könnte. Die Idee wäre aber auch an und für sich nicht schön, wenn sie nicht erschiene; man würde sie im weitern Sinne denken können, allein dann wäre die Idee nicht als schön zu beurtheilen, sondern als wahr oder gut zu prüfen. Also auch nach Göthe ist Schönheit Erscheinung der Idee und darum das Kunstwerk schön, weil es bedeutend ist.

Wenn nun Hirt sagt: das Charakteristische ist das Schöne, so muß man vorerst fragen: was ist charakteristisch? Das wesentliche Merkmal aber ist charakteristisch, das Merkmal, woran ich etwas erkenne, was es ist, oder einen Begriff darunter denke; es kann nur das Merkmal des höhern Gattungsbegriffs charakteristisch seyn, denn das äußere, zufällige und unwesentliche Merkmal, wonach ich einen Begriff von dem andern, oder ein Ding von dem andern unterscheide, bestimmt nicht, was es ist, oder als was ich den Begriff denke, sondern bestimmt mich, es nicht als etwas Anderes zu denken; das Merkmal des Unterschiedes wird dem wesentlichen Merkmale beigefügt, um die Arten einer Gattung zu unterscheiden: ich schließe nach den Merkmalen des Unterschiedes eins von dem andern aus. So z. B. sage ich: der Neger ist kein Weißer und der Weiße ist kein Neger, aber durch diese Verneinung, diese Unterscheidung, daß der eine nicht wie der andere aussieht, bestimme ich nicht, was beide sind. Wenn ich aber sage: die Vernunft ist das Merkmal des Menschen; so ist dies ein wesentliches und charakteristisches Merkmal, so daß ich den Neger und Europäer, weil ich dies Merkmal an beiden finde, für Menschen halten muß und dadurch bestimme, was sie sind. Das wesentliche Merkmal ist also bestimmend und charakteristisch.

Das wesentliche und höhere Gattungsmerkmal auszufinden ist die Aufgabe der Vernunft, und der höhere Gattungsbegriff, der unter dem wesentlichen Merkmale gedacht wird, ein Vernunftbegriff; der Vernunftbegriff aber, in wiefern er nicht nach zufälligen und zeitlichen Merkmalen gedacht wird, sondern nach dem Merkmale, das die Vernunft als seinen wesentlichen Inhalt bestimmt, ist eine Idee, folglich das Charakteristische in der Erscheinung das ideale Merkmal. Also ist auch nach Hirt die Idee das Wesentliche in der Erscheinung, und das Wesentliche

die Schönheit. Unter dem Charakteristischen kann aber nur das Wesentliche verstanden werden, denn das Unwesentliche charakterisirt nichts, bestimmt nicht, dient nur zu ganz specieller und individueller Unterscheidung. Schon nach dem gemeinen Sprachgebrauche verstehen wir etwas Höheres darunter, wenn wir von einem Menschen sagen: er habe Charakter, als wenn wir sagen: er habe Sonderbarkeiten oder Eigenheiten. Daher sind Hirt und Göthe eigentlich einerlei Meinung und nur im Ausdruck verschieden, und Hegel hat sich mit Recht Hirts angenommen.

Sehr geistreich klärt von Schelling das Mißverständniß über das Charakteristische auf, indem er über das falschverstandene Folgendes sagt: „Da diese Kraft der Einzelnheit und also auch der Individualität sich als lebendiger Charakter darstellt, so hat der verneinende Begriff derselben nothwendig die ungenügende und falsche Ansicht des Charakteristischen in der Kunst zur Folge." Dies aber war eben Hirts Ansicht nicht. Von dem rechtverstandenen Charakteristischen sagt aber Schelling: „Die äußere Seite oder Basis aller Schönheit ist die Schönheit der Form. Da aber Form ohne Wesen nicht seyn kann; so ist, wo nur immer Form ist, in sichtbarer oder nur empfindbarer Gegenwart auch Charakter. Charakteristische Schönheit ist daher die Schönheit in ihrer Wurzel, aus welcher dann erst die Schönheit als Frucht sich erheben kann; das Wesen überwächst wohl die Form, aber auch dann bleibt das Charakteristische die noch immer wirksame Grundlage des Schönen."

Da ich immer gern unsere Betrachtungen mit einer Wahrnehmung verknüpfe, oder, wenn dazu im Augenblicke sich nicht

die Gelegenheit darbietet, Sie doch wenigstens auf Gegenstände hinweise, deren Anschauung die Lehren der Aesthetik bestätigt; so fordere ich Sie auf, Sich vor eines der wundervollsten Werke der Malerei, vor die Venus von Palma Vecchio auf unserer Gallerie zu stellen. Wenn Ihnen ein Schriftgelehrter der Kunst sagt: dies ist Violanta, Tochter des Palma; wir erkennen sie an der breiten Stirn, der etwas kurzen, aber wohlgeformten Nase, welche mit einem geraden Rücken und einer feinen Endung versehen ist, und an den dunkeln Augen; so hat er Ihnen etwas Unbedeutendes gesagt. Das Bild wird Ihnen dadurch nicht schön vorkommen, daß Sie nun wissen, welche Person es vorstellt; denn als Individuum ist es ein Endliches, welches sich verändert und heute lebt und vielleicht morgen stirbt, gewiß sich aber verändert. Die Merkmale, die Ihnen der Gelehrte angegeben hat, sind aber nur solche, nach welchen er Violante von andern Frauenzimmern unterscheidet. Betrachten Sie aber das Ebenmaaß der Glieder, den stillen Ernst dieser Züge, welcher aber auch der wunderbare, allgemeine Charakter der Natur ist, und haucht Sie die wohlthuende Lebenswärme der Farbe an; so erkennen Sie, was das Bild ist und bedeutet, die Naturidee des Weibes, und nehmen wahr, wie die Natur in ihren gelungensten Werken diese Idee offenbart, ausprägt oder charakterisirt, was dasselbe sagen will. Dieses Bild ist dann aber nicht mehr das einer Sterblichen, sondern die Erscheinung der unwandelbaren Idee und darum schön, und der bildliche Gedanke des Künstlers ist Vergegenwärtigung der Idee; allein es ist eine Gegenwart in dem Kunstwerke, wie die Allgegenwart; es wird dadurch keine Zeit und kein Ort des Daseyns bestimmt, und das Charakteristische der Schönheit ist nicht der Charakter einer Person, sondern des Geschlechts.

Auf Göthe's und Hirts Kunstansichten hat Kants Kritik

der Urtheilskraft keinen beschränkenden Einfluß gehabt, allein Schiller war in die Kantische Philosophie versunken. Kant hatte durch seine Begränzung der Geisteskräfte und Einengung des sogenannten höhern Erkenntnißvermögens viele Geister wie ein Zauberer auf einen beschränkten Kreis gebannt, über welchen sie hinauszublicken nicht einmal wagten, obwohl ihr Herr und Meister unablässig, und besonders in seiner Anthropologie, über diese Gränzen hinauswies, wofür man höchst dankbar hätte seyn sollen, anstatt ihm Mangel an Folgerechtheit vorzuwerfen. Dazu kam der Hochmuth der Vernunft, welche Kant zum Trotz einen Weg suchte, aus sich selbst herauszukommen, und eine entscheidende Stimme über die Dinge und Erkenntniß der Außenwelt sich anmaßen wollte, ohne die Kenntniß davon den Sinnen, dem niedern Erkenntnißvermögen, zu verdanken. Dazu kam aber auch noch der Kleinmuth der Philosophen, welche sich vor dem Vorwurf von Materialismus oder wohl gar Pantheismus fürchteten und ein durchaus Seyendes, ein Absolutes, auf dem Wege der reinen Speculation zu finden hofften.

In diesem Sinne hat Schiller eine Abhandlung in Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen geschrieben, welche zu ihrer Zeit großes Aufsehen erregte und in neuerer Zeit durch Hegel wieder in das Andenken zurückgerufen worden ist, der darum ein Gewicht auf diese Abhandlung legt, weil Schiller dadurch zuerst auf eine nothwendige Wiedervereinigung des Realen und Idealen im Schönen hingewiesen hätte. Es mag dies dahingestellt bleiben; allein ohnstreitig hat doch Plato noch eher, und nur auf andere Weise als Schiller, auf ein absolutes, ein durchaus Seyn der Idee und folglich auch ein Einsseyn vom Idealen und Realen hingewiesen; denn wenn dieses Einsseyn aufgehoben wird, so hat jedes für sich betrachtet nur ein beschränktes, sein Gegentheil verneinendes Daseyn, und für sich

selbst nur ein bedingtes, relatives Seyn. Daher ist die göttliche Idee des Plato das wahrhaft Seyende oder Absolute und das Urbildliche. Ueberdies ist ja die ganze Richtung der neuern Philosophie, welche Schiller nicht etwa veranlaßt hat, ein sehnsüchtiges Streben der Seele, sich in einem Andern wiederzufinden, ein nothwendiges Hindrängen zur Erkenntniß eines Einsseyn von dem, was die speculative Philosophie als getrennt betrachtete. Ohne Schillers Abhandlung selbst zu prüfen, was wir den Philosophen überlassen müssen, ist hier davon nur Folgendes anzuführen nöthig. Als ein solcher, der die Gränzen nicht überschreiten wollte, welche Kant der Vernunft und Urtheilskraft abgesteckt hatte, befand sich Schiller von aller Wahrnehmung, Realität und Erscheinung abgeschnitten. Der Idealismus hatte in der Duplicität, Zweifachheit, des Bewußtseyns die Gewißheit eines Seyns und Wissens und Einsseyn beider, dadurch eines durchaus Seyenden gefunden; allein das reicht für die Aesthetik nicht aus, da die Schönheit ein Einsseyn vom Realen und Idealen nach außen angeschaut und aus der Anschauung in den Geist zurückgenommen fordert. In diesem Gedränge kam Schiller auf den Gedanken, daß der Mensch so erzogen werden solle, daß er Nothwendigkeit und Freiheit des sittlichen Wollens mit einander verbände. Die Nothwendigkeit war die Realität, die sittliche Willensfreiheit die Idealität. Schon Kant hatte in seiner Kritik der Urtheilskraft den wirklichen Menschen als einen Theil eines Ganzen von der Idee des Menschen als ein Ganzes für sich unterschieden und gezeigt, daß der Mensch als Theil eines Ganzen der Nothwendigkeit, der Beziehung alles Einzelnen auf das Ganze, der Wechselwirkung und Causalität unterworfen sey, während der Mensch als reine Idee und von aller Realität abgesondert als ein Ganzes für sich betrachtet, vielmehr als frei gedacht werden

müsse, worauf, beiläufig gesagt, unser sittliches Urtheil über uns selbst beruht, oder das, was wir Gewissen nennen; denn indem wir uns immer gegen die Idee halten, erklären wir uns darum doch selbst für schlecht, wenn wir etwas gethan, was der Idee der Menschheit widerspricht, unerachtet jeder sich als Theil eines Ganzen der Wechselwirkung und Ursächlichkeit unterworfen betrachtet. Die Idee der Menschheit, welche nun als solche unabhängig von einer Einwirkung und einem Zusammenhange von Ursache und Wirkung, rein an sich, gedacht werden muß, ist frei, wir sondern sie von aller Wirklichkeit und Causalität ab und so ist die Idee der Sittlichkeit frei von einer äußern Ursache zu denken, was unserm menschlichen Stolze sehr schmeichelt. Der einzelne, wirkliche Mensch aber ist der Causalität, also einer Nothwendigkeit unterworfen, und nun ist die Aufgabe diese, die ideale moralische Freiheit, jener Causalität gegenüber, im Handeln und durch die That zu verwirklichen. Das sittliche Handeln ist das Verwirklichen der sittlichen freien Idee. Die ästhetische Erziehung solle also darin bestehen, den Menschen so zu bilden, daß er die sittliche Schönheit hervorbringe, und die Realität läge dann im Handeln, welches andrerseits als ein freies Handeln nach Ideen, doch auch Ideal wäre.

Sie werden Sich, meine verehrten Zuhörer, aus Plato's Gesprächen erinnern, wie er die Begriffe von Angenehm, Gut und Schön in einander aufgehen läßt. Plato ist also doch schon ziemlich auf denselben Einfall gekommen, daß das Gute (das Gute ist aber eben das sittliche Handeln) Daseyn und Verwirklichung des Schönen, und das Schöne das unter allen Umständen Angenehmste sey. Auch kann man in Beziehung auf die ästhetische Erziehung einen Vers von Schiller selbst anführen, der über die Vereinigung von Nothwendigkeit und Freiheit Aufschluß giebt:

„Und die Tugend, sie ist kein leerer Schall,
Der Mensch kann sie üben im Leben;
Und, sollt' er auch straucheln überall,
Er kann nach der göttlichen streben;
Und was kein Verstand der Verständigen sieht,
Das übet in Einfalt ein kindlich Gemüth."

Dieser, seine Gähnlaute und stolpernden Füße abgerechnet, pompöse Vers stimmt mit der gemeinen Redensart überein, gegen deren Gültigkeit man sonst Zweifel hegen könnte: Es ist zwar ein schwacher, aber ein recht guter Mann! Außerdem noch ist zu bedenken, daß durch diese Abhandlung das Schöne aus der Aesthetik in die Ethik verlegt wird.

Auf die freien, selbstdenkenden Geister, die wahren Philosophen, welche man nicht mit den Freigeistern verwechseln darf, hatte die Kantische Philosophie einen mächtig fördernden Einfluß, indem sie willkührliche Satzungen, was sey, aufhob, den Verstand und die Sinnlichkeit aber in ihre alten Rechte wieder einsetzte. Im Idealismus war der Geist zur Gewißheit eines durchaus Seyenden, welches sich zugleich Gegenstand des Wissens ist und im Selbstbewußtseyn zum Einsseyn von dem Wissenden und Seyenden wird, gekommen, ohne seine eignen Gränzen zu überschreiten. Er stellte sich selbst sich gegenüber und löste diese Entgegensetzung in sich wieder auf. Das Ich war für sich allerdings ein All, aber auch Alles und hatte als Idee einen äußerst kleinen Inhalt, blos das Bewußtseyn, zum Merkmal. Wir wollen es nur wagen frei auszusprechen, daß der verachtete Verstand der vornehmen, sich selbstständig dünkenden Vernunft zu Hülfe kam und ihr einen Gegensatz außer sich an der Natur verschaffte. Der Verstand, indem er auf Gegenstände gerichtet war, fand sich in seinem Streben ins Unendliche durch den Gegenstand gehemmt. Der Gegenstand wurde

dem freien Denken ein Widerstand; der Verstand ward gewahr, daß er genöthigt war, ein Etwas zu denken, was er nicht willkührlich denken konnte, und hierauf beruht recht eigentlich die Wahrnehmung. Der Verstand wurde sich bewußt, daß es seine Aufgabe sey, etwas zu verstehen und zu begreifen und nicht bei der reinen Logik stehen zu bleiben, die nichts begreift, sondern blos die Wissenschaft vom Verfahren des Denkens ist. Dieser Gegenstand des Verstehens ist die Natur, von welcher der Verstand allerdings nur durch die Sinne Kunde bekommen konnte. Aber die Sinne selbst haben eine Doppelseitigkeit, sie sind materiell und geistig zugleich, sie sind von dem Stoffe wie alles Andere, was den Raum erfüllt, und sind empfindlich für die Veränderungen im Stoffe, welche die Gegenseitigkeit der Wechselwirkungen hervorbringen. Nun ist aber wieder Wechselwirkung — Thätigkeit und Thätigkeit — Leben, so daß sich eine Kette von Leben und Thätigkeit bis in die verborgensten Tiefen der Natur hineinzieht, deren obersten Grad wir uns als sich selbst bewußte und über sich selbst entscheidende Vernunftthätigkeit, und deren niedersten Grad als sich unbewußtes der Wechselwirkung und folglich einer Nothwendigkeit unterworfenes, daher nicht freies Leben in der Materie denken. In der Seelenlehre hat man es schon längst aufgegeben, die Seele in einzelne Kräfte, als Vernunft, Phantasie, Verstand, Einbildungskraft, Urtheilskraft u. s. w. zu zersplittern, und die Schranken des Unterschiedes niedergerissen, so daß die Seele eine thätige Kraft ist, die sich als Vorstellungen aufnehmend, aus diesen Begriffe bildend, urtheilend und nach Principien die Begriffe unter eine höhere Einheit bringend, und so auf mannigfaltige Weise äußert, ohne aufzuhören ein und dieselbe Kraft zu seyn. Nur den Unterschied zwischen geistiger Thätigkeit und Wirksamkeit in der Natur haben Wenige gewagt aufzugeben und das sich selbst

bewußte Wissen des Geistes und das vernunftgemäße, sich unbewußte und wegen seiner Vernunftgemäßheit nothwendige, Wirken der Natur für zwei verschiedene Weisen einer Kraft oder Seele zu halten, so daß das geistige Wissen und das materielle Wirken auch nur als ein sich in einem höhern Bewußtseyn aufhebender Gegensatz von Wissen und Seyn und als ein Einsseyn zu betrachten ist. Es liegt mir nicht ob, mich an diesem Orte für die eine oder andere Ansicht zu erklären. Die Naturphilosophie hat sich gehütet, soweit zu gehen, und sich damit begnügt, die Natur blos als etwas an und für sich Seyendes hinzustellen, ohne zu entscheiden, ob der Geist in ihr ist oder außer und über ihr steht. Sie hat nur nachgewiesen, daß, wie im Selbstbewußtseyn eine Doppelheit stattfindet, die sich als ein Wissen und Seyn einander entgegensetzt und sich selbst Gegenstand ist, im Bewußtseyn aber wieder zu einem Einsseyn wird und den Gegensatz aufhebt, ebenfalls in dem Stoffe Einheit stattfindet, die in ihrer Thätigkeit sich selbst Gegenstand der Einwirkung wird, ohne das Einsseyn aufzuheben. Die Natur an und für sich wird als eine Doppelheit von Ursache und Wirkung betrachtet; aber was das Eine und das Andere zugleich ist, kann nicht getrennt, sondern muß als eine Einheit angesehen werden.

Der Idealismus und die Naturphilosophie, von welchen beiden ich Ihnen hier nur eine dunkle Andeutung geben konnte, hatten zwar eine Gleichstellung oder einen Vergleich zwischen Geist und Stoff, zwischen Wissen und Seyn zu Stande gebracht, aber die Philosophie ist dadurch nicht bis zur Wiedervereinigung dieser Gegensätze und zur Erkenntniß des Einsseyn beider gelangt. Man ist nicht bis dahin vorgedrungen, Wissen und Seyn für die Doppelheit einer Einheit zu erkennen, und hat die trennende Unterscheidung als einen trennenden Unterschied bestehen lassen.

In der philosophischen Wissenschaft spricht sich aber eine Sehnsucht nach der Wiedervereinigung des Getrennten aus, wie denn selbst die Logik kein anderes Geschäft hat als zu zeigen, wie das Vereinzelte und Einzelne nimmer in eine höhere Einheit aufgenommen und aufgelöst wird, obwohl sie bei der bloßen Begriffseinheit stehen bleibt. In diesem Streben nach Wiedervereinigung von Natur und Geist hat von Schelling, schon **1807**, in der Akademie der Wissenschaften zu München eine begeisterte Rede „Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur“ gehalten, welche dieses Jahr in einer neuen und unveränderten Auflage erschienen ist.

Man darf diese Rede nicht als ein System der Aesthetik betrachten, was eine Rede überhaupt nicht seyn kann, weil sie ein Erguß von Gedanken ist, in welchem einer dem andern folgt, ohne daß einer aus dem andern nothwendig hervorgeht; vielmehr entwickeln die Gedanken in ihrer Aufeinanderfolge die Idee, aus welcher sie hervorgehen. Sodann stellte sich der Verfasser weder die Aufgabe darzuthun, was die Kunst, noch was die Natur an und für sich sey, sondern in welchem Verhältniß die Kunst zur Natur steht; er wollte also zeigen, in wiefern ihre Verschiedenheit in einer höheren Einheit sich aufhebt.

Viele Reden sind um so dunkler, je wärmer sie sind, wie die Luft vor dem Gewitter, und um so kälter, wie die Wintertage, je heller die Luft ist; aber in dieser Rede ist der geistige Wärmestoff in polarer Richtung wirksam, ein Feuer, was wärmt und leuchtet. Schelling betrachtet die Kunst als Verkörperung der Idee und stumme Dichtung, wodurch als Idee anschaulich, begreiflich wird, was der Verstand nicht gefaßt und ihm überschwenglich scheinen möchte. Wenn wir nun von dem Künstler fordern, daß er die Natur nachahmen solle, so ist damit gemeint,

sie in ihrer Vollkommenheit aufzufassen: „Was ist aber die Vollkommenheit jedes Dinges? Nichts anders, denn das schaffende Leben in ihm, seine Kraft da zu seyn.“ In der Natur ist Einheit zwischen Wissen und Schaffen: „in ihr ist der Begriff nicht von der That, noch der Entwurf von der Ausführung verschieden. Darum trachtet die rohe Materie gleichsam blind nach regelmäßiger Gestalt und nimmt unwissend rein stereometrische Formen an, die doch wohl dem Reich der Begriffe angehören und etwas Geistiges sind im Materiellen.“ Was im Menschengeist Wissenschaft ist, ist demnach in der Natur ein Erschaffen, und nun sagt Schelling: „Diese werkthätige Wissenschaft ist in Natur und Kunst das Band zwischen Begriff und Form, zwischen Leib und Seele.“ Die Form ist also das Product einer Wissenschaft, welche Eins mit schaffender Kraft ist, und so sagt denn der Redner mit überzeugender Klarheit und Wahrheit: „Schon längst ist eingesehen worden, daß in der Kunst nicht alles mit dem Bewußtseyn ausgerichtet wird, daß mit der bewußten Thätigkeit eine bewußtlose Kraft sich verbinden muß und daß die vollkommene Einigkeit und gegenseitige Durchdringung dieser beiden das Höchste der Kunst erzeugt.“ Also ist die schaffende Kraft die Einheit von Wissen und Seyn in der Natur wie in der Kunst. Die Aufgabe der Kunst ist aber nicht, die wechselnden und veränderlichen Erzeugnisse der Natur nachzubilden, sondern das im Wechsel Ewige und darum wahrhaft Seyende an den Naturproducten aufzufassen und darzustellen. Faßt der Künstler in der Mannigfaltigkeit der Naturproducte deren entschiedene Unterschiede auf, so verfällt er in eine falsche Charakteristik.

„Wir verlangen allerdings nicht das Individuum, wir verlangen mehr zu sehen, den lebendigen Begriff desselben" sagt v. Schelling. Wenn aber der Künstler die in ihm schaffende Idee erkennt und heraushebt, so wird die scharfe Bestimmtheit der Individualität in eine Milde aufgelöst und das Individuum zu einer Welt für sich, einer Gattung, einem Urbilde — und weil die ganze Natur zu überschauen unmöglich ist, in den einzelnen Geschöpfen aber nur Funken dem Künstler entgegenleuchten; so ist er aufgefordert, die gesammte Natur nur im Menschen zu sehen, allein auch hier nicht bei der äußern und besondern Bildung stehen zu bleiben, sondern, indem er solche faßt und festhält, den Inbegriff aller Form und der gesammten Natur zu fassen: „Nur durch die Vollendung der Form kann die Form vernichtet werden, und dieses ist allerdings im Charakteristischen das letzte Ziel der Kunst" sagt v. Schelling. Also nur dadurch, daß in der Form das innere Wesen der Natur, die Idee aufgefaßt wird, hört die Form auf bloße Beschränktheit und Einzelnheit zu seyn und wird zu einem Vollkommnen, einem wahrhaft Seyenden; und weiterhin sagt der Verfasser: „Die äußere Seite oder Basis aller Schönheit ist die Schönheit der Form. Da aber Form ohne Wesen nicht seyn kann, so ist, wo nur immer Form ist, in sichtbarer oder nur empfindbarer Gegenwart auch Charakter. Charakteristische Schönheit ist daher die Schönheit in ihrer Wurzel, aus welcher dann erst die Schönheit als Frucht sich erheben kann. Das Wesen überwächst wohl die Form, aber auch dann bleibt das Charakteristische die noch immer wirksame Grundlage des Schönen."

„In der Natur und Kunst strebt das Wesen (die Idee, wie ich es fasse,) zuerst nach der Verwirklichung oder Darstellung seiner selbst im Einzelnen.“

Wenn der schaffende Geist aber die Form vollendet hat, hört die Bestimmtheit der Individualität auf, herbe zu seyn und wird zur seelenvollen Anmuth: „Wo in völlig ausgewirkter Form Anmuth erscheint, da ist das Werk von Seiten der Natur vollendet, es gebricht ihm nichts mehr, alle Forderungen sind befriedigt. Auch hier schon ist Seele und Leib in vollkommenem Einklange: **Leib ist die Form, Anmuth ist die Seele der Form oder die Naturseele.**“

Schon auf diesem Punkte ist in einer Rücksicht Vereinigung von Seele und Materie erreicht; allein da Seele und Geist nicht zwei entgegengesetzte Wesen sind, sondern wie Schelling sagt: „der Geist der Natur ist nur scheinbar der Seele entgegengesetzt, an sich aber das Werkzeug ihrer Offenbarung;“ so muß nun gezeigt werden, wie der Geist, als das Princip oder der Grund des Lebens im Einzelnen und also individueller Bildung, auch zur Einheit mit der materiellen Bildung des Einzelnen wird.

Schelling betrachtet die Seele als das Seyende, nicht als das Wissende, sondern das seyende Wissen selbst, oder wie er sich selbst ausdrückt: „sie weiß nicht, sondern sie ist die Wissenschaft, sie ist nicht, sondern sie ist die Güte, sie ist nicht schön, wie es auch der Körper seyn kann, sondern sie ist die Schönheit selber.“ Wie die Seele zur Erscheinung der Anmuth in der Natur geworden ist, hat der Verfasser gezeigt, und fährt nun fort zu entwickeln, wie sie aus materieller Anmuth zur Schönheit wird, indem sich Ausdruck sinnlicher Anmuth und sittliche Güte vereinen:

„Wenn Anmuth außerdem, daß sie die Verklärung des Naturgeistes ist, auch noch das bindende Mittel von sittlicher Güte und sinnlicher Erscheinung wird, so leuchtet von selbst ein, wie die Kunst von allen Richtungen her gegen sie als ihren Mittelpunkt wirken müsse. Diese Schönheit, welche aus der vollkommenen Durchdringung sittlicher Güte mit sinnlicher Anmuth hervorgeht, ergreift und entzückt uns, wo wir sie finden, mit der Macht eines Wunders."

Der begeisterte und Andere hinreißende Redner verräth, daß er sich selbst nicht Genüge geleistet hat; denn es würde ihm nicht einfallen zu sagen, daß diese Schönheit mit der Macht eines Wunders entzücke, wenn er uns alle Zweifel gelöst und die nothwendige Einigung und Durchdringung von sinnlich anmuthsvoller Erscheinung und sittlicher Güte, wodurch denn auch der Geist mit der Materie Eins würde, klar, vollständig überzeugend dargelegt hätte. Es könnte dann nichts Wunderbares übrig bleiben; denn nur das Unbegreifliche oder Unbegriffene ist wunderbar.

Aber daß ihm ein Rest von etwas Geistigem übrig geblieben, was nicht mit in die sinnliche Anmuth übergegangen, in dieser völlig aufgelöst und zu einem Einsseyn mit der Anmuth geworden ist, spricht Schelling selbst in folgender Stelle unverholen aus: „Hier geht die Kunst gleichsam über sich hinaus und macht sich selber wieder zum Mittel. Auf diesem Gipfel wird auch die sinnliche Anmuth wieder nur Hülle und Leib eines höhern Lebens; was zuvor Ganzes war, wird als Theil behandelt, und das höchste Verhältniß der Kunst zur Natur ist dadurch erreicht, daß sie diese

zum Medium macht, die Seele in ihr zu versichtbaren."

Die Kunst hebt die Schranke und den Unterschied zwischen Geist und Natur nicht auf, vergeistigt nicht die Natur und verkörpert nicht den Geist; es bleibt selbst zwischen der Kunst, als einem Schaffen, und dem höchsten Schaffen der Natur ein Unterschied und ein Verhältniß, also Relativität zwischen Kunst und Natur. Demnach löst aber auch weder die Aesthetik noch die Kunst ihre Aufgaben vollkommen, von welchen erstere vollständige Erkenntniß des Einsseyn von Gedanke und Erscheinung, die andere vollkommene Aussöhnung von Geist und Materie seyn sollte. Die vollständige Lösung der Aufgabe erstrebt nun Schelling dadurch, daß er auf den Anfangspunkt zurückführt, von welchem er in seiner Rede ausging.

Sie erinnern Sich, daß von Schelling fragte: „Was ist aber die Vollkommenheit jedes Dinges?" und darauf selbst antwortete: „Nichts anders, denn das schaffende Leben in ihm, seine Kraft da zu seyn." Die schaffende Kraft ist also selbst Daseyn und Daseyn schaffende Kraft, und in diesen beiden ein Einsseyn gefunden, in welchem der Gegensatz aufgehoben ist. Es ist also für die Kunst durch Werke darzulegen, wie in der Naturphilosophie, nachgewiesen, daß in der Thätigkeit der Kraft nur ein polarer Gegensatz, ein Gegensatz nur der Richtung nach denkbar, die Kraft aber ein und dieselbe ist. Wenn nun die Kunst in der Richtung ihrer schaffenden Thätigkeit den Geist verkörpert, die Natur hingegen die Materie zur Anmuth beseelt; so sind dies nur polare Richtungen der im Menschengeist und der Natur thätigen Kraft, welche, da ohnehin Geist und Seele selbst nur polar verschieden, aber Eins sind, in der Erscheinung von sinnlicher Anmuth und geistiger Güte zur Einheit werden, welche die Schönheit ist.

So können wir diese Betrachtung über das Verhältniß der bildenden Kunst zu der Natur mit des Verfassers Worten abschließen:

„Wir haben gesehen, wie aus der Tiefe der Natur das Kunstwerk emporwachsend mit Bestimmtheit und Begränzung anhebt, innere Unendlichkeit und Fülle entfaltet, endlich zur Anmuth sich verklärt, zuletzt zur Seele gelangt, aber getrennt mußte vorgestellt werden, was in dem Schöpfungsakt der zur Reife gediehenen Kunst nur eine That ist. Diese geistige Zeugungskraft kann keine Lehre oder Anweisung erschaffen. **Sie ist das reine Geschenk der Natur, welche hier zum zweitenmale sich schließt, indem sie ganz sich verwirklichend, ihre Schöpfungskraft in das Geschöpf legt.“**

Die Aesthetik hat durch Schellings Idealismus und Naturphilosophie einen unermeßlichen Fortschritt gethan; ja man kann wohl sagen, daß sie seit Plato's Ideenlehre erst durch Schelling wieder begründet und zu einer denkbaren Wissenschaft geworden ist. Aus dieser Schule ist eine Aesthetik hervorgegangen, welche vor allen frühern erwähnt zu werden verdient, obwohl sie in der Literatur dieser Wissenschaft vergessen und von Wenigen gekannt zu seyn scheint.

Ich will aus Heinrich Luden's Grundzügen ästhetischer Vorlesungen nur folgende Stelle herausheben, in welcher sich alle Strahlen des Systems sammeln (§. 13): „Wenn also die Philosophie das Irdische vernichtet, indem sie es erklärt, und dadurch den Gegensatz aufhebt (ideale Einheit des Idealen und Realen), während die Religion, ohne das Wie zu begreifen, dasselbe fühlt; wenn dagegen die Sittlichkeit das Irdische stehen läßt in

seiner Würde, und nur umgestalten will, während die Wissenschaften die Welt vergessen lehren, oder zeigen, wie sie umgestaltet werden könne: so ist nur noch Eins übrig, um den Gegensatz aufzuheben, das nämlich, daß das Göttliche im Irdischen erscheine, und damit den Gegensatz zwischen Seyn und Gedanken aufhebe. — Dies ist das Schöne: unmittelbare Erscheinung des Göttlichen im Irdischen, der Idee in der Materie, der Seele im Körper." (Reale Einheit des Idealen und Realen.)

Diese Worte sprechen so klar die Aufgabe alles Denkens, das Fühlen mit inbegriffen, aus, welche keine andere seyn kann, als die Trennung von Ideal und Real, des Gedanken und des schlechthin Seyenden, welche der nur das Einzelne begreifende Verstand, der sich selbst blos als eine vereinzelte Thätigkeit und abgetrenntes Glied des Geistes betrachtete und begreifen konnte, verschuldet hatte, in der höhern Einheit der Vernunft wieder aufzuheben, daß es wohl hier weiter keiner Erklärung bedarf; so wie es Ihnen nun auch einleuchtend seyn wird, daß die letzte Schranke zwischen dem Idealen und Realen die Aesthetik aufzuheben hat und darthut, wie in der Schönheit das Geistige und die Erscheinung Eins sind, die Schönheit das Einsseyn von Idee und Wirklichkeit, das wahrhaft Seyende ist.

Höchst beachtenswerth, meine jungen Freunde, ist nun das, was in der Kunst vorgeht. Zeigt es sich, daß das geschieht, was die Philosophen sagen, daß die Natur zur Anmuth strebt, dagegen die Kunst ihr entgegen kommt und den Geist verkörpert und beide in der Schönheit ein unauflösbares Einsseyn werden? — Was wäre Mathematik und Geometrie, wenn sich nicht Gestirne um Gestirne bewegten, wodurch der Formenbegriff im Raume, dem unendlichen Nebeneinander, und die Zahl in

der Zeit, dem unendlichen Nacheinander, ein Einsseyn von Gedanken und Wirklichkeit würden? und was wäre eine Aesthetik, die sich nicht in der Kunst verwirklichte? Entweder wäre die Wissenschaft keine wahre Wissenschaft, oder die Kunst in ihrer zeitlichen Ausübung auf einen Abweg gerathen.

Aber was der Naturphilosoph darlegt, jener Dualismus, die Zweifaltigkeit der schaffenden Kraft, welche den Gegensatz in sich aufhebt, stellt sich gerade in unserer Zeit in den Richtungen zweier Schulen dar, wovon die Münchner den Geist zur Erscheinung in der Naturform bringt, die Düsseldorfer in der Naturform die schlummernde Seele weckt und hervorruft. Sie verhalten sich gegen einander wie Objectivität und Subjectivität und finden ihren Mittel- und Einheitspunkt in der Kunst, wie der Dualismus der Naturkraft dieses Einsseyn in der gesammten Schöpfung findet.

Was nun die französische Schule betrifft, mit Ausnahme des de la Roche, der hoch über ihr steht, so müssen wir doch erkennen und bekennen, daß sie auf den Schein als etwas an und für sich gerichtet ist, aber nicht auf das wahrhaft Seyende der Erscheinung, als das Einsseyn von Idee und Realität; es bleibt in ihren Werken ein materieller Ueberschuß, der nicht ganz in der Idee aufgeht.

Fünftes Kapitel.

Abschnitt XII.

Meine verehrten Zuhörer! Sie werden von mir nicht eine übermenschliche Selbstverleugnung verlangen und daher die allgemeine Schriftstellerschwachheit, sich selbst zu citiren, verzeihen. Auch ich habe vor fünfzehn Jahren eine Aesthetik geschrieben und unter dem Titel: „Briefe über das Geheimnißvolle der Schönheit" herausgegeben. Nach meiner Ueberzeugung könnte man die Schönheit für das Vernunftgemäße in sinnenfälliger Form erklären; denn alle frühern Erklärungen des Schönen, daß es das Vollkommene in der Erscheinung, die Einheit in der Mannigfaltigkeit, das Ideale im Realen, und was es sonst noch sey, lassen sich darauf zurückführen, daß bei allen diesen die Vernunft das Seyn bestimmt hat und in dem Seyn des Schönen zur Anschauung gekommen ist. Die Vernunft ist im Schönen Grund des Seyns und der Erscheinung desselben. Man wollte sich dies damals noch nicht

gefallen lassen, daß die Vernunft entscheide, wie etwas seyn solle, so Grund von etwas werden und die Erscheinung des vernünftigen Seyns bestimmen könne, weil Kant der reinen Vernunft nur eine regulative, aber keine constitutive Gewalt eingeräumt hatte und nur der praktischen Vernunft, als sey sie eine besondere, die Bestimmung, was geschehe, wie gehandelt werden solle, zugestand. Man erschrak davor, eine ästhetische Vernunft anzunehmen, oder die Phantasie als solche betrachten zu müssen, welche dadurch aufgehört hätte, ein ganz apartes Glied der Seele zu seyn, die man gar zu gern secirte.

Diejenigen, für welche diese Briefe geschrieben waren, die Kunst-Freunde und Liebhaber, fanden, daß durch den Ernst das Vergnügen an der Kunst geschmälert würde, weshalb denn ein vielgelesenes Literaturblatt gegen meine Aesthetik und für eine andere, die zu gleicher Zeit erschienen war, sich aussprach, in welcher das für schön erklärt wurde, was man zu sehen verlange. Was kann man aber wohl Anderes zu sehen verlangen, als das Vernunftgemäße? — und so hatte mein Gegner nichts Anderes behauptet, ohne es zu wissen, als was ich sagte. Ich will Sie mit meinem System nicht weiter behelligen — glauben Sie, daß die Sache sich der Mühe verlohne, so können Sie Sich mit der Schrift selbst bekannt machen.

Wir gehen nun zu einer sehr wichtigen Betrachtung über: wie der Menschengeist mit sich selbst kämpft und, gleich dem Pendul, im Hin- und Herschwanken von dem Mittelpunkte angezogen wird, in welchem alle Strahlen zusammenlaufen und alles Hüben und Drüben und Entgegensetzen aufgehoben ist.

Dieser aus der Naturphilosophie sich herausbildenden Aesthetik, welche wir soeben betrachtet haben, trat eine andere Schule von Aesthetikern entgegen, an deren Spitze die Brüder Schlegel und Tiek standen. Sie suchten den Zwiespalt im Denken zu

erneuern und hoben den logischen Unterschied von Begriff und Idee hervor; denn eigentlich nur darauf beruht das ironische System.

Sie betrachteten einer Seits die Erscheinung als ein Ding an und für sich, als welches solche ein Zeitliches, Endliches, individuell Beschränktes, ja Nichtiges ist, was nicht an und für sich durchaus, sondern nur Modification eines höheren, wahrhaft Seyenden ist. Diesem Endlichen setzten sie nun das Unendliche, die von keinem Raume und keiner Zeit begränzte Idee entgegen. Allein der Begriff von einem Dinge an und für sich, wie Sie Sich erinnern werden, liegt in dem Umfange der Idee, deren höheres und allgemeineres Merkmal der Inhalt jeder Gattung in sich trägt und einschließt. Man nennt daher auch das Einzelne, was als an und für sich betrachtet und von andern Einzelnheiten seiner Gattung nach den äußern Merkmalen unterschieden, nach dem höheren und wesentlichen Merkmale jedoch, welches in allen Arten einer Gattung angetroffen wird, mit seinen Nebenarten und der Idee selbst übereinstimmend ist, das Concrete, das heißt, gleichsam dasjenige, was zwar als ein Einzelnes für sich zu betrachten wäre, aber durch das höhere allgemeine Merkmal mit den einzelnen Nebenbegriffen eines Ideeumfanges und der Idee selbst verwachsen ist. Je mannigfaltiger nun der Inhalt des Einzelnbegriffs ist, je mehr Merkmale des Unterschieds solcher enthält, um so enger ist sein Umfang, und desto bestimmter können wir das Individuum von andern Individuen derselben Gattung unterscheiden Man nennt daher das Einzelne ein Individuum, weil der Begriff vom Einzelnen nicht logisch theilbar ist und ihm keine Begriffe untergeordnet werden. Der Umfang eines solchen Begriffs ist ganz einfach und nur auf sich selbst beschränkt. In einem solchen endlichen, ganz auf sich beschränkten und von

allem Andern unterschiedenen, an und für sich betrachteten Begriffe und dessen sinnlicher Erscheinung werden wir jedoch in der Mannigfaltigkeit der Merkmale auch das Merkmal der Idee, deren Umfang dieses Einzelne angehört, gewahr, und so stellt sich im Einzelnen das Höhere dar. So z. B. in einer bestimmten Person die Menschheit. Dies, sagt nun die Schlegel-Tiek'sche Schule, ist die Ironie, daß das Endliche das Unendliche versinnlicht, das Unendliche im Endlichen liegt, und so beruhe die Schönheit auf der Ironie der Kunst, welche die höhere Idee durch die endliche Erscheinung darstellt. Man muß unter Ironie nicht jene niedere, höhnende, das Gegentheil zum Spott hervorhebende Ironie verstehen, sondern blos den Gegensatz von Endlichkeit des Einzelnen und Unendlichkeit der Idee. Solger hat in einem Gespräche, „Erwin" überschrieben, diesen geistreichen Gedanken zu einem System auszubilden gesucht. Diese Theorie der Schönheit hebt gerade den Gegensatz von Idee und Erscheinung hervor und legt auf die Verschiedenheit der Quantität des Gehalts eines höhern und niedern Begriffs ein Gewicht, welches beides gerade die Aesthetik aufheben soll; denn nach Solger würde es scheinen, als wenn die Erscheinung nur Symbol der Idee wäre, und die äußern, zufälligen, unwesentlichen Merkmale, die den Unterschied bestimmen und den Begriff beschränken, hervorgehoben werden müßten, und auf diese ein großes Gewicht zu legen wäre. Es giebt allerdings Künstler, welche die individuellen Merkmale bestimmter hervorheben als den Charakter der Gattung, welchen z. B. die Warze in einem Gesicht wichtiger ist, als der Ausdruck der Menschenliebe oder Weisheit in demselben Gesichte. Allein durch die Anhäufung solcher unterscheidender Merkmale und Bezeichnungen der bestimmten Individualität wird das höhere Merkmal der Idee im Inhalte des Individuums nur verdunkelt, ja gleichsam verschüttet.

Ich bediene mich der Ausdrücke Quantität und Qualität, weil ich hoffen darf, daß Sie Sich noch erinnern werden, was darunter zu verstehen ist. Ich sage daher, auf Verschiedenheit der Quantität des höhern und niedern Begriffs kommt es bei Untersuchung der Schönheit gar nicht an, sondern auf die Qualität. Die Merkmale der endlichen und beschränkten Individualität sind eigentlich Verneinungen, aber nicht Bestimmungen, was das einzelne Ding ist; wohl aber das Merkmal der Idee im Inhalte des Einzelnbegriffs ist wesentlich und bestimmend; jene Merkmale sind negativ, dieses positiv. Z. B. wenn ich sage: das Ding ist schwarz und jenes ist weiß, so habe ich nur den Unterschied angezeigt, daß das Schwarze nicht weiß und das Weiße nicht schwarz ist; aber was das Ding ist, als was es gedacht werden muß, ist gar nicht entschieden, es ist also nach diesen specifischen Merkmalen noch gar nicht zu denken. Wenn ich aber sage: dieses schwarze und jenes weiße Ding schließt jedes in seinen Inhalt das Merkmal der Menschheit, die Vernünftigkeit ein; so bestimmt erst dieses Merkmal der Idee Menschheit, was die beiden Dinge sind, welche ich nach ihren speciellen, besondern Merkmalen blos unterschieden habe, und dadurch wird der Unterschied wieder aufgehoben. Die Ironie ist also nicht das Wesentliche in der Schönheit, sondern die Ironie wird vernichtet; das Individuum wird nicht nach seinen unwesentlichen Merkmalen, die nur die Negativität der Individualität, dessen Endlichkeit und Beschränktheit anzeigen, der Idee entgegengesetzt, sondern das Einzelne durch das wesentliche, ideale Merkmal in den Umfang der Idee aufgenommen, und die Unterschiede zwischen den Arten, welche in dem Umfange einer Idee liegen, werden durch die Idee aufgehoben, welche die Arten in sich auflöst und durch ihr wesentliches Merkmal erst zur Wesenheit bringt. Hierauf beruht, wie Sie Sich er-

innern werden, der Ausspruch mehrerer Philosophen, welche die Schönheit für die Einheit in der Mannigfaltigkeit erklären. Läge die Schönheit im Gegensatze von der Unendlichkeit der Idee und der Beschränktheit der Einzelnheit; so müßte man gerade umgekehrt sagen können: die Schönheit ist die Mannigfaltigkeit in der Einheit, was sich selbst widerspräche; denn unter mannigfaltigen Vorstellungen oder Arten kann eine Uebereinstimmung bei Verschiedenheit stattfinden, denn eine Vielheit, in welcher alle Unterschiede nicht völlig aufgehoben sind, ist schon eine Einheit durch Gegenseitigkeit der Beziehung der Einzelnheiten in der Vielheit; aber wenn man die Einheit in eine Mannigfaltigkeit zerlegt, so ist sie keine Einheit mehr, und also die Einheit zersetzt.

So führt keine Zergliederung eines Begriffs zur Erkenntniß der Schönheit, wohl aber, wenn wir die Vorstellung des Einzelnen mit der Idee verbinden. Die Behauptung, daß die Schönheit auf dem Gegensatze von der Idee und dem ihr untergeordneten niedern Begriffe, also auf der Ironie beruhe, ist sophistisch; denn es findet zwischen dem niedern Begriffe und dem höheren Gattungsbegriffe kein Gegensatz statt, weil selbst das endliche Individuum das Merkmal des Allgemeinbegriffs einschließt und in dem Begriffsumfange seines höheren Begriffs liegt. Nicht das An-und-für-sich-seyn des Individuum wird in der Kunst geltend gemacht, sondern das Merkmal des höheren Begriffs hebt es aus seiner Beschränktheit in den weiten Umfang der Idee hinan, und die Merkmale des Unterschieds sind nur zufällige, die Nebenbegriffe verneinende, specifische Kennzeichen. Die Idee wird nicht in den beschränkten Umfang der Art herabgezogen und eingeengt, sondern umgekehrt liegt die Art im Umfange der Gattung und das Merkmal der höheren Gattung ist im Inhalt der Art eingeschlossen. Bei der Ironie

werden die Bedeutungen der Wörter „Umfang und Inhalt" verwechselt. Aber auch hieraus werden Sie gewahr, wie sich die Unterscheidung der Nebenbegriffe dem das Einzelne nur begreifenden Verstande eben so aufdrängt, wie es die Vernunft dahin drängt, die unterschiedenen Einzelnheiten in immer höherer Einheit aufzulösen, um zur Erkenntniß einer absoluten höchsten Einheit zu gelangen.

Es ist für das Denkvermögen, wie es scheint, um aus diesen Widersprüchen zu gelangen, dadurch noch eine Rettung übrig, daß es den Gegensatz durch den Gegensatz selbst aufhebt. Der Gegensatz oder, vielleicht richtiger, die Gegenüberstellung zweier blos verschiedener Begriffe begründet keine allgemeine noch absolute Verneinung. Wenn ich sage: dies Ding ist ein anderes als jenes, so ist dies nur eine besondere, eine particuläre Verneinung, wodurch nur gesagt wird, daß das eine nicht das andere ist, aber nicht gesagt, daß das eine oder das andere nicht sey, oder gar, daß das eine nicht seyn könne, wenn das andere ist, ja vielmehr wird dadurch ausgesprochen, daß das eine und das andere ist. Es wird also schon ein durchaus Seyendes, ein Absolutes durch den Gegensatz des Besondern gesetzt. Wenn nun dieser Widerspruch zwischen den Einzelnheiten in allen Richtungen und in's Unendliche hin fortgesetzt wird, so heben sich die Einzelnheiten als Negationen und Einzelnheiten unter einander gegenseitig particulär auf und führen so zur Erkenntniß eines Allseyenden und Durchausseyenden. Das Einzelne, an und für sich Seyende, erhält seine Gültigkeit durch das durchaus Seyende und ist nur eine Modification, eine andere Art und Weise des Seyns, eins und das andere, nur ein Andersseyn des Absoluten, welches als ein Unendliches auch unendliche Modificationen haben muß.

Welche Gedankenfolge die neueste Philosophie genommen

hat, wie weit es ihr gelungen ist, durch den Satz des Widerspruchs zur Begründung eines durchaus Seyenden zu gelangen, liegt außer den Gränzen unserer nächsten Untersuchung; allein unverkennbar ist es, daß Hegels Aesthetik den Zirkel unserer Aufgabe, den Gang des Menschengeistes in der Erkenntniß der Einheit der Idee und Erscheinung zu verfolgen, schließt.

Hegel führt uns in seiner Aesthetik zu Plato's Ideenlehre zurück und, wie es mir scheint, hätte er nicht nöthig gehabt, diesen Weltweisen herabzusetzen. Doch es ist dies Hegels Manier, welcher wir kein näher bezeichnendes Eigenschaftswort beilegen wollen. Ueber Plato's Ideenlehre sagt Hegel: „Die Inhaltslosigkeit, welche der platonischen Idee **anklebt**, befriedigt die reichern philosophischen Bedürfnisse unsers heutigen Geistes nicht mehr." Und eben so wenig kann von der Platonischen Idee gesagt werden: Sie bleibt beim bloßen Ansich stehen.

Bedürfnisse sind ohne Befriedigung wohl Armuth, und der Reichthum liegt immer auf der Seite der Befriedigung. Aber wenn wir auch unberücksichtigt lassen, ob wir Bedürfnisse reich nennen dürfen; so können wir Hegel doch darum nicht in seiner Aeußerung über Plato beipflichten, daß den Platonischen Ideen Inhaltslosigkeit anklebe, weil in dem Inhalt der wahrhaft seyenden Idee Daseyn aufgenommen ist und die göttliche Idee des Plato dasselbe bedeutet, was Hegel mit der absoluten Idee doch sagen will. Der Inhalt einer Idee ist aber immer einfacher, als der des Begriffs von dem Einzelnen mit seinen specifischen Merkmalen, darum aber nicht inhaltslos, und der Umfang der Idee um so reicher. Je einfacher der Inhalt, desto gehaltvoller der Umfang der Idee, und hierauf kommt es doch bei einer Ideenlehre wie die Platonische an, welche eine Erkenntnißlehre begründet, die nicht blos das Wesen des Schönen,

sondern auch Guten und des Wahren umfassen und überhaupt Erkenntniß lehren soll. Ueberdies scheint es, als wenn Hegel die Wörter Inhalt und Umfang nicht immer in ihrer bestimmten logischen Bedeutung gebrauche: Inhalt ist die Gesammtheit der Merkmale eines Begriffs, Umfang aber die Gesammtheit der Gattungsbegriffe, welche einem höhern Begriffe untergeordnet sind. Das Wort Inhalt entspricht dem synonymen Worte Bestand, und Umfang dem Worte Gehalt. Die Unbestimmtheit beim Gebrauch des Wortes Inhalt macht sehr oft den Sinn der Worte undeutlich.

Indem wir hierdurch blos unserer Verehrung für Plato genügt haben wollen, können wir uns nun ungestört der Aesthetik Hegels hingeben.

Hegel versteht unter Aesthetik Philosophie der schönen Kunst. In dieser Wissenschaft muß daher bestimmt werden, was das Kunstschöne ist. Jede Bestimmung aber macht auch eine Unterscheidung nöthig, und so unterscheidet Hegel das Kunstschöne von dem Naturschönen. Um es mit kurzen Worten zu sagen, es wird das Schöne der Kunst als Hervorbringung des Geistes, das Naturschöne als Werk der Nothwendigkeit betrachtet. Diese Unterscheidung führt aber zu einer andern, nämlich der zwischen Geist und Materie. Wir stoßen wieder auf diesen Gegensatz und finden ihn auch in uns selbst. Die Vernunft betrachten wir als das sich nur selbst Erkennende, das Erkennen des Innern, und die Sinnlichkeit als das Erkennen des Sinnlichen, Erkennen des Aeußern. Allein wir suchen dies sehr bald wieder zu vermitteln. Da die Sinnlichkeit das Aeußere erkennt und selbst auf Materialität beruht und unsere Sinne, aus dem Mittelpunkte unsers Geistes betrachtet, etwas Aeußeres sind; so ist ja schon dies Erkennen des Aeußern von einem Aeußern ein sich Erkennen. Aber über beiden steht das Bewußtseyn, welches die Entgegensetzung von Innern und Aeußern, Ver-

nunft und Sinnlichkeit und, Gedanke und Wahrnehmung, in eine Einheit bringt. Hegel spricht sich über diesen Gegensatz von Gedanke und Materie und über dessen Aussöhnung mit folgenden Worten aus: „Diesen Bruch aber, zu welchem der Geist fortgeht, weiß er eben so zu heilen; er erzeugt aus sich selbst die Werke der schönen Kunst als das erste versöhnende Mittelglied zwischen dem bloßen Aeußerlichen, Sinnlichen und Vergänglichen und zwischen dem reinen Gedanken, zwischen der Natur und endlichen Wirklichkeit und der unendlichen Freiheit des begreifenden Denkens.“

Ehe wir weiter in der Gedankenfolge der Hegelschen Aesthetik fortschreiten, muß ich Sie ersuchen, diese Gegensätze nicht außer Acht zu lassen, weil deren Auflösung die Aufgabe der Aesthetik ist. Aber schon durch Obiges sehen wir uns der Lösung nahe herangeführt. Die Werke der Kunst sind schon solche Einheiten aufgehobener Gegensätze, vom Aeußerlichen, Sinnlichen und Vergänglichen und dem reinen Gedanken; durch sie ist schon der Gegensatz zwischen der Natur und endlichen Wirklichkeit und der unendlichen Freiheit des begreifenden Denkens aufgelöst. Hierauf gründet nun Hegel zunächst den Beweis der Möglichkeit einer Philosophie der Kunst und der Gültigkeit der Kunstdarstellungen den Naturproducten gegenüber; denn da das Kunstwerk in sein Daseyn den Gedanken einschließt, so ist die Kunst auch wissenschaftlich, also philosophisch zu behandeln. Die Kunst kann als ein bildliches Denken gedacht und in das reine Denken wieder aufgenommen werden, der denkende Geist aber sich in der Kunst als seinem Andersseyn erkennen.

Was nun die Werke der Kunst anbelangt, welche von Vielen in Vergleich zu den Naturproducten für nichtig erklärt worden sind; so beruht ihre Gültigkeit und Würde darauf, daß

in ihnen gerade das Ideale Grund der Wahrheit ist. Hegel sagt daher mit Recht: „Weit entfernt also, bloßer Schein zu seyn, ist den Erscheinungen der Kunst, der gegewöhnlichen Wirklichkeit gegenüber, die höhere Realität und das wahrhaftige Daseyn zuzuschreiben.“ Ihnen, meinen verehrten Zuhörern, bedarf dies keiner weitern Auseinandersetzung, da Sie mit Plato's Ideenlehre bekannt sind und Ihre Aufmerksamkeit meinen Vorträgen über diesen Gegenstand geschenkt haben. Sie werden Sich daher auch davon überzeugt fühlen, daß selbst in der Natur die Idee das wahrhaft Seyende ist, was Hegel mit folgenden Worten andeutet: „Die harte Rinde der Natur und gewöhnlichen Welt macht es dem Geiste sauerer, zur Idee durchzudringen, als die Werke der Kunst.“ Daher wird nur von Wenigen der Geist in der Natur erkannt. Es wird also auch hier, wie bei Plato's Ideenlehre, Einheit von Idee und Realität gefordert, und die Idee als Wesenheit der Realität betrachtet. Daher erklärt Hegel das Schöne vorläufig auf folgende Weise: „Der philosophische Begriff des Schönen, um seine wahre Natur vorläufig wenigstens anzudeuten, muß die beiden angegebenen Extreme in sich vermittelt enthalten, indem er die metaphysische Allgemeinheit mit der Bestimmtheit realer Besonderheit vereinigt.“ Daher ist denn nicht sowohl von einem Zwecke, einem Bedürfniß des Menschen, welches die Kunst befriedigt, als einer Nothwendigkeit die Rede. „Das allgemeine Bedürfniß zur Kunst,“ sagt Hegel, „ist das vernünftige, daß der Mensch die innere und äußere Welt sich zum geistigen Bewußtseyn als einen Gegenstand zu erheben hat, in welchem er sein eigenes Selbst wiedererkennt. Das Bedürfniß dieser geistigen Frei-

heit befriedigt er, indem er einerseits innerlich, was ist, für sich macht, ebenso aber dies Für-sich-seyn äußerlich realisirt und somit was in ihm ist, für sich und Andere in dieser Doppelung seiner zur Anschauung und Erkenntniß bringt. **Dies ist die freie Vernünftigkeit des Menschen, in welcher wie alles Handeln und Wissen, so auch die Kunst ihren Grund und nothwendigen Ursprung hat.**"

Auf der Nothwendigkeit des vernünftigen Denkens, das heißt, daß der Mensch nicht blos sich der Wahrnehmungen der Sinne bewußt wird, und aus Vorstellungen Begriffe bildet, sondern was er denkt, selbst bestimmt und zwar daß die Vernunft entscheidet, was er denkt, beruht die Nothwendigkeit der Kunst, welche sodann nicht blos den wahrgenommenen Schein abbildet, sondern das vernünftig gedachte Ding als ein Wirkliches aus dem Geist herausstellt, woran der Geist, der es gedacht und jeder Andere den Gedanken in seiner Erscheinung wieder erkennen kann. Auf dieser Nothwendigkeit nun beruht das Produciren: „Dies ächte Produciren macht die Thätigkeit der künstlerischen Phantasie aus. Sie ist das Vernünftige, das als Geist nur ist, insofern es sich zum Bewußtseyn thätig hervortreibt, doch, was es in sich trägt, erst in sinnlicher Form vor sich hinstellt." So spricht denn Hegel deutlich aus, was ich vor zehn Jahren sagte und damals für leere Dialektik erklärt wurde. Indeß kommt immer eine Zeit, wo die Wahrheit Anerkennung findet. Die Idee nun aber, welche nicht blos gedacht wird, sondern auch ist, dieses Einsseyn von Idee und Realität, die Idee, in welcher der Gegensatz aufgehoben ist, ist die absolute Idee, das durchaus Seyende, oder die wahrhaftseyende Idee des Plato; ja Hegels Erklärung (Aesthetik p. 118) der

absoluten Idee streift ganz nahe an Spinozismus, was wir ihm nicht zum Vorwurf machen. Aus dieser absoluten Idee, in welcher Geist und Natur, Gedanke und Erscheinung, Wissen und Seyn keine Gegensätze sind, sondern die das Einsseyn dieser ist, geht die Kunst hervor und Hegel setzt ihren Zweck „in die sinnliche Darstellung des Absoluten" (p. 89). Dies kann nur unter folgenden drei Bestimmungen geschehen, 1) daß der Inhalt der Darstellung darstellbar ist, woraus 2) folgt, daß dieser Stoff kein von der Wirklichkeit abgesonderter Begriff, sondern das sey, was ich Ihnen bereits als das Concrete erklärt habe, das, worauf die Einheit in der Mannigfaltigkeit beruht, das gleichsam mit den Merkmalen des Unterschiedes verwachsene ideale Merkmal der höhern Gattung, und 3) muß dies Concrete nicht zufällig oder ganz willkührlich eine Erscheinungsform annehmen oder ihr gegeben werden, sondern mit dieser nothwendig Eins seyn, und kann daher nicht blos auf einer Aehnlichkeit beruhen, vielmehr muß diese Erscheinungsform wesentlich, folglich auf die absolute Idee selbst begründet seyn.

Vorgehendem zu Folge theilt Hegel die Aesthetik in drei Theile, wovon der erste „die allgemeine Idee des Kunstschönen als des Ideals, so wie das nähere Verhältniß desselben zur Natur auf der einen, zur subjectiven Kunstproduction auf der andern Seite zu seinem Inhalt und Gegenstande hat."

Der zweite Theil „entwickelt sich aus dem Begriffe des Kunstschönen, insofern sich die wesentlichen Unterschiede, welche dieser Begriff in sich enthält, zu einem Stufengange besonderer Gestaltungsformen entfalten."

Drittens „ergiebt sich ein letzter Theil, welcher

die Vereinzelung des Kunstschönen zu betrachten hat, indem die Kunst zur sinnlichen Realisirung ihrer Gebilde fortschreitet und zu einem System der einzelnen Künste und deren Gattungen und Arten sich abrundet."

Da ich es mir nur zur Aufgabe gemacht habe, Ihnen, meinen verehrten Zuhörern, den Entwicklungsgang des Menschengeistes in der Erkenntniß des Schönen und der Kunst darzulegen; so darf ich mich auf den ersten Theil der Hegelschen Aesthetik beschränken und werde mich bestreben, Sie auf diesen letzten Standpunkt der Wissenschaft der Kunst zu führen und zwar wo möglich auf dem geradesten und sichersten Wege, was um so schwieriger ist, weil dieses Philosophen System weder mit dem streng dialektischen des Spinoza, noch mit der poetischen Ideenlehre des Plato, bei welchem die höchste Philosophie poetische Eingebung wird, verwechselt seyn will und dennoch sehr oft mit beiden zu verfließen scheint, sey es, daß der Unterschied so scharf ist, und darum leicht der aufmerksamsten Betrachtung verschwindet, oder eine gewisse Religiosität das System selbst hie und da in heiliges Dunkel einhüllt. Gelingt mir mein Vorhaben nicht, so liegt die Schuld nicht an meinem guten Willen, und Sie müssen noch zu meiner Entschuldigung in Erwägung ziehen, daß ein jeder Mensch nur des andern Gedanken insofern zu verstehen vermag, als er solche selbst denken kann und sie mit seiner Denkungsweise übereinstimmen.

Schon eine große Schwierigkeit liegt in dem Begreifen der absoluten Idee, welche nicht mit der Einheit von Gott und Welt, Schöpfer und Schöpfung verwechselt werden soll, in welcher Spinoza die Gegensätze von Ideal und Real auflöste und nicht, wie bei Plato, eine völlige Gleichheit zwischen Idee und Erscheinung, Gedanken und Bild festsetzt, sondern es bleibt

ein Gegensatz zwischen Natur und Geist, den der Geist selbst gesetzt hat. So sagt Hegel: „die Natur steht ihm (dem Geiste) somit nicht als **das durch ihn gesetzte Andere,** in welchem er zu sich selber zurückkehrt, gegenüber, sondern als unüberwundenes beschränktes Andersseyn, auf welches, als auf ein vorgefundenes Object, der Geist als das Subjective in seiner Existenz des Wissens und Wollens bezogen bleibt, und nur die andere Seite zur Natur zu bilden vermag." Die Natur bleibt also demnach ein vom absoluten Geist Getrenntes und gleichsam von ihm selbst Ausgestoßenes.

Bisweilen scheint es, Hegel meine mit dem Andersseyn eines Seyns einen Dualismus, eine Polarität eines absoluten Seyns, wie im Idealismus und der Naturphilosophie; aber sehr oft werden wir aus dieser Befriedigung herausgerissen und in einen neuen Zwiespalt des Denkens gestürzt, wenn er das Andersseyn des absoluten Geistes für ein Andersgewordenes nimmt und in das Absolute selbst Negation legt, wodurch es wieder zu etwas Relativem wird.

Als oberste Erklärung, was die Kunst enthalte, aus der alles Uebrige sich ergiebt, stellt Hegel folgenden Satz auf: „Das Reich der schönen Kunst ist das Reich des absoluten Geistes." Der absolute Geist aber ist kein anderer als der freie Geist, der nach seiner Vernunft seine Existenz bestimmt, sich realisirt und so den Gegensatz von Geist und Realität auflöst und in dieser Auflösung des Gegensatzes zur Wahrheit gelangt, denn die Wahrheit ist die Aufhebung alles Widerspruchs. Der Geist hebt nun in drei Hauptformen, welche wir lieber Weisen, Modos, nennen möchten, diese Gegensätze auf und zwar in Philosophie, Religion und Kunst. Wir haben es hier nur mit der sinnlichen Form der Wahrheit zu thun,

und da es nicht kürzer und deutlicher ausgesprochen werden kann, was hierüber zu sagen ist, so halten wir uns ganz an Hegels eigene Worte: „Die Form **der sinnlichen Anschauung** nun **gehört der Kunst an**, so daß die Kunst es ist, welche die Wahrheit in Weise sinnlicher Gestaltung für das Bewußtseyn hinstellt und zwar einer sinnlichen Gestaltung, welche in dieser ihrer Erscheinung selbst einen höhern tiefern Sinn und Bedeutung hat, ohne jedoch das sinnliche Medium hindurch den Begriff als solchen in seiner Allgemeinheit erfassen zu wollen, denn gerade die **Einheit** desselben mit der individuellen Erscheinung ist das Wesen des Schönen und dessen Production durch die Kunst."

So deutlich hierdurch auch schon das Wesen der Kunst ausgesprochen ist, so dürfte es Mehrern doch erwünscht seyn, dasselbe in Ihnen bereits bekannten Worten zu vernehmen, weil die vielseitige Auffassung eines Gedankens auch dessen Verständniß befördert. Ich erinnere Sie daher daran, daß wir bei Plato fanden, daß die Idee die Wahrheit und Schönheit in der Erscheinung begründe, und die Schönheit das Ideale im Realen, das Unendliche im Endlichen, das Allgemeine im Concreten sey.

Die Entwickelung des Schönen zerlegt Hegel in drei Theile. Der erste handelt vom Begriff des Schönen überhaupt, der zweite von dem Naturschönen, der dritte hat das Ideal in seiner Verwirklichung als die Kunstdarstellung desselben im Kunstwerke zum Gegenstande der Betrachtung.

Hinsichtlich des Begriffs des Schönen entwickelt nun Hegel erst im Allgemeinen, wie jeder Begriff erst durch die über ihm stehende Idee zur Wahrheit gelangt, und ich erinnere Sie daran, was wir schon besprochen haben, daß die Begriffe eines

Umfangs einander wechselseitig nur durch ihre ausschließenden Merkmale verneinen, daß aber der Begriff erst durch das in seinem Inhalte enthaltene höhere Merkmal der Idee eine Bestimmung hat, wodurch er in der Allgemeinheit und dem Umfang der Idee als ein Bestimmtes aufgenommen wird. Hegel drückt dies mit folgenden Worten aus: „Diese Totalität ist die **Idee.** Sie nämlich ist nicht nur die ideale Einheit und Subjectivität des Begriffs, sondern in gleicher Weise die Objectivität, welche dem Begriffe nicht als ein nur Entgegengesetztes gegenübersteht, sondern in welcher der Begriff sich als auf sich selbst bezieht. Nach beiden Seiten des subjectiven und objectiven Begriffs ist die Idee ein Ganzes, zugleich aber die sich ewig vollbringende und vollbrachte Uebereinstimmung und vermittelte Einheit dieser Totalität. Nur so ist die Idee die Wahrheit und alle Wahrheit." Der Begriff wäre seinen besondern und äußern Merkmalen, den Merkmalen des Unterschiedes nach nur verneinend; er wird erst bejahend und bestimmt durch das Merkmal der Idee und kommt durch diese zur Wesenheit, weshalb man auch das Merkmal der Idee im Inhalte des Begriffs in der Logik das wesentliche Merkmal nennt.

Hegel fährt nun so fort: „Alles Existirende hat deshalb nur Wahrheit, insofern es eine Existenz ist der Idee; denn die Idee ist das allein wahrhaft Wirkliche. Das Erscheinende nämlich ist nicht dadurch schon wahr, daß es inneres oder äußeres Daseyn hat und überhaupt Realität ist, sondern dadurch allein, daß diese Realität dem Begriff entspricht. Erst dann hat das Daseyn Wirklichkeit und Wahrheit." Es ist hier gerade umgekehrt, wie bei der gemeinen

Erklärung der Wahrheit einer Verstandesvorstellung. Man nennt eine solche wahr, wenn sie mit einer sinnlichen Wahrnehmung übereinstimmt. Die Wahrheit einer sinnlich wahrgenommenen Erscheinung aber beruht darauf, daß sie mit der Idee übereinstimmt, die in ihr erscheinen soll. Stimmt die Erscheinung mit der Idee nicht vollkommen überein, so ist sie nicht Erscheinung, sondern nur Schein. Von der Wahrheit des obigen Hegelschen Ausspruchs: „Alles Existirende hat deshalb nur Wahrheit, insofern es eine Existenz der Idee ist" — sind Sie, meine verehrten Zuhörer, überzeugt, weil Sie schon früher auf Plato's Ideenlehre eingingen, der die Idee für das wahrhaft Seyende erklärt. Hier muß ich Sie aber noch auf den Unterschied der Hegelschen und Platonischen Philosophie aufmerksam machen, welcher sich gerade in diesem Satze recht auffallend ausspricht. Hegel sagt: „Alles Existirende hat deshalb nur Wahrheit, insofern es eine Existenz ist der Idee." Nach Plato würden wir vielmehr sagen müssen: Alles Existirende hat nur dadurch Existenz, weil in ihm die Wahrheit der Idee existirt; oder auch: der Grund der Wahrheit und Existenz ist das wahrhaft Seyende, die Idee. Die Idee ist nach Plato das wahrhaft Seyende, also das Wahre und das selbst Existirende; nach Hegel ist zwar die Idee das Wahre, allein die Idee hat Existenz erst durch das Existirende. Das Existirende wird wahr durch die Idee und die Idee existirt durch ein Anderes, welches durch sie Wahrheit wird; oder auch: das Existirende ist gleich der Wahrheit der Idee und die Wahrheit der Idee ist gleich dem Existirenden. Das Existirende wurde zur Wahrheit durch die Idee, und die Idee kommt erst zur Existenz durch ein Existirendes. Gäbe es kein Existirendes, so gäbe es auch keine Idee und keine Wahrheit in Wirklichkeit, also keine absolute Idee, in der

Idee und Wirklichkeit ein Einsseyn wäre. Die Idee des Hegel ist nur mittelbar absolut zu nennen, inwiefern es ein Existirendes giebt, welches Existenz der Idee ist. Bei Hegel strebt die Idee nach Existenz und ist dann absolut, wenn sie zur Existenz gelangt ist. Nach Plato ist der göttliche Verstand die wahrhaft seyende Idee und deren Erscheinung ein unauflösliches Eines, welches der sondernde Verstand, um es in Einzelnbegriffe aufzulösen, blos unterscheidet. Die Idee ist nach Plato: Inbegriff von göttlichem Verstand und Natur, Urbild der Natur, das Einsseyn von Geist und Substanz, von Wissen und Seyn. Einen reicheren Gehalt kann wohl keine Idee umfassen, als die Platonische, und darum aber auch nur einen äußerst einfachen Inhalt, keine Mannigfaltigkeit von specifischen Merkmalen haben. Hegel hat daher sehr Unrecht, der Platonischen Idee vorzuwerfen, daß ihr Inhaltlosigkeit anklebe, denn ihr Umfang ist unendlich und der Reichthum andrerseits um so größer.

Hegel philosophirt nun über Schönheit und Wahrheit auf diese Weise: „Sagten wir nun, die Schönheit sey Idee, so ist Schönheit und Wahrheit einseits dasselbe. Das Schöne nämlich muß wahr an sich selbst seyn." Aber Hegel eilt sogleich diese Einheit wieder zu spalten, indem er der Idee in ihrer Abstractheit Wahrheit giebt. Er fährt so fort: „Näher aber unterscheidet sich ebenso sehr das Wahre von dem Schönen. **Wahr** nämlich ist die Idee, wie sie als Idee ihrem Ansich und allgemeinen Princip nach ist, und als solches gedacht wird. Dann ist nicht ihre sinnliche und äußere Existenz, sondern in dieser nur die allgemeine Idee für das Denken." Die Idee bleibt demnach ein Inneres, welchem ein Aeußeres entgegengesetzt wird, das Schöne; beide sind zwar

übereinstimmend aber nicht eins. Die Idee bleibt für sich das subjective Wahre, das Schöne das objective Wirkliche, und Subject und Object bleiben getrennt, ohne in einer Duplicität eines Seyns zu einer absoluten Einheit zu gelangen, wie sich dies im Idealismus erwies. Daher sagt Hegel auch nicht, das Schöne ist die Erscheinung der Idee, denn in der Erscheinung ist der Gegensatz von Object und Subject, von Ideal und Real aufgehoben. Die schöne Erscheinung ist die Einheit des Dualismus von Idee und Wirklichkeit. Da aber Hegel diesen Gegensatz ganz aufzuheben sich nicht entschließen kann und immer einen Unterschied vorbehält, so sagt er, daß das Schöne das sinnliche Scheinen sey.

Hegels Worte sind: „Doch die Idee soll sich auch äußerlich realisiren und bestimmte vorhandene Existenz als natürliche und geistige Objectivität gewinnen. Das Wahre, das als solches ist, existirt auch. Indem es nun in diesem äußerlichen Daseyn unmittelbar für das Bewußtseyn ist, und der Begriff unmittelbar in Einheit bleibt mit seiner äußern Erscheinung, ist die Idee nicht nur wahr, sondern schön. Das **Schöne** bestimmt sich dadurch als das sinnliche **Scheinen** der Idee."

Ich glaube, daß ich Ihnen hier den Ausdruck: Das Schöne bestimmt sich rc. — so erklären darf, daß das Schöne, welches nicht ein unbestimmtes Scheinen seyn soll, das Ideale in sich als höheres Merkmal aufnimmt und so zum bestimmten Scheinen der Idee wird.

Hegel beweist nun, daß das Schöne vom Verstande nicht gefaßt werden kann, noch für die in ihrer Abgeschlossenheit und Subjectivität verharrende Intelligenz, noch für das egoistische Wollen da sey. Aus diesem Grunde habe ich meine Briefe

aus Italien „Briefe über das Geheimnißvolle der Schönheit und die Kunst" genannt.

Obwohl Hegel gesagt hat: „Deshalb ist es denn auch für den Verstand nicht möglich, die Schönheit zu fassen, weil der Verstand, statt zu jener Einheit durchzudringen, stets deren Unterschiede nur in selbstständiger Trennung festhält, insofern ja die Realität etwas ganz Anderes als die Idealität, das Sinnliche etwas ganz Anderes als der Begriff, das Objective etwas ganz Anderes als das Subjective sey, und solche Gegensätze nicht vereinigt werden dürfen;" — so gesteht er doch der Schönheit gegen den Schluß zu, daß in ihr sich der Gegensatz von Objectivität und Subjectivität gegenseitig in einer Einheit aufhebt. „Die Betrachtung nun aber und das Daseyn der Objecte als schöner ist die Vereinigung beider Gesichtspunkte, indem sie die Einseitigkeit beider in Betreff des Subjects wie seines Gegenstandes und dadurch die Endlichkeit und Unfreiheit derselben aufhebt."

Es ist hiermit, wie mir scheint, gesagt: Wenn wir die Dinge unter dem Gesichtspunkte der Schönheit betrachten, so betrachten wir sie nicht als etwas an und für sich schlechthin Existirendes, was sich dem Denkenden, dem Subjecte, entgegensetzte; sondern als Etwas, was das Subject denkt, ohne jedoch die Selbstständigkeit der gedachten Objecte aufzuheben, und so wird dem Denkenden seine Freiheit des Denkens erhalten, zugleich aber auch die Beschränkung des schönen Objects auf seine Existenz, sein an und für sich Seyn, aufgehoben, indem es nun auch als ein Gedachtes, nicht blos ein Wirkliches und Existirendes ist. Vielleicht läßt sich dies auch in einer Ihnen schon bekannten Formel so aussprechen: Die Schönheit ist ein reales Ideales.

Gegen den Schluß des ersten Capitels erhebt Hegel selbst das Scheinen der Idee im Schönen zur Erscheinung der Idee, und spricht sich darüber auf folgende vortreffliche Weise aus: „Denn dem Wesen des Schönen nach muß in dem schönen Objecte sowohl der Begriff, der Zweck und die Seele desselben, wie seine Bestimmtheit, Mannigfaltigkeit und Realität überhaupt als aus sich selbst und nicht durch Andere bewirkt erscheinen, indem es, wie wir sahen, nur als immanente Einheit und Uebereinstimmung des bestimmten Daseyns und echten Wesens und Begriffs Wahrheit hat. Da nun ferner der Begriff selbst das Concrete ist, so erscheint auch seine Realität schlechthin als ein vollständiges Gebilde, dessen einzelne Theile sich ebensosehr als in idealer Beseelung und Einheit zeigen. Denn das Zusammenstimmen von Begriff und Erscheinung ist vollendete Durchdringung." Diese Worte möchte man mit goldner Schrift über alle Academien setzen!

Wir sind, meine jungen Freunde, durch Hegel geleitet, da wieder angelangt, wo jeder Gegensatz von Idee und Erscheinung aufgehoben ist. Wir haben wieder gewonnen, was wir verloren hatten, das Einsseyn von Idee und Realität. Plato zeigt uns diese Einheit als eine ursprüngliche, Hegel als eine durch das Schöne gewordene Einheit. Ich möchte, um Ihnen das Verhältniß der Platonischen Ideenlehre zu der Hegelschen Aesthetik darzustellen, ein Gleichniß brauchen und sagen: daß sie sich so zu einander verhalten, wie Unschuld zur Tugend; diese erwirbt, was jene hat.

Hegel geht nun nach der allgemeinen Bestimmung des Schönen auf eine nähere Bestimmung der Arten des Schönen ein, also wieder auf eine Unterscheidung.

Am Eingang des zweiten Capitels spricht Hegel eine ganz entschiedene Erklärung aus, was das Schöne sey: „Das Schöne ist die Idee als unmittelbare Einheit des Begriffs und seiner Realität, jedoch die Idee, insofern diese ihre Einheit unmittelbar in sinnlichem und realem Scheinen da ist.“

„Das nächste Daseyn nun der Idee ist die Natur, und die erste Schönheit die Naturschönheit.“

Hegel geht bei der Prüfung des Naturschönen wieder nicht von dem Einsseyn von Natur und Geist aus, sondern von dem Unterschiede zwischen Seele und Leib. Dieser Unterschied wird in der Idee der Lebendigkeit vermittelt. In der Natur gehen die Begriffe ganz in Existenz auf und sind Einzelnheiten an und für sich, das Leben aber ist ihre Idealität, in welcher jene realen Einzelnheiten eine höhere Einheit werden; diese Idealität des Lebens aber wird in der Natur wieder als etwas an sich betrachtet und steht als Idealität den realen Einzelnheiten entgegen, welche auch als Dinge an und für sich betrachtet werden.

„Wenn es daher die Seele ist, welche im Leibe erscheint, so ist diese Erscheinung zugleich affirmativ. Sie thut sich zwar als die Macht gegen die selbstständige Besonderung der Glieder kund, doch ist sie auch deren Bildnerin, indem sie das als Inneres und Ideales enthält, was sich äußerlich in den Formen und Gliedern ausprägt. So ist es dies positive Innere selbst, das im Aeußern erscheint; das Aeußere, welches nur äußerlich bleibt, würde nichts als eine Abstraction und Einseitigkeit seyn.“

Hegel scheint mir mit diesen Worten sagen zu wollen: In der Lebendigkeit aber und deren Wirksamkeit heben sich die

Unterschiede auf, und beide, die Seele, als das Ideale, und die Einzelnheiten, als die wirklichen Dinge, haben dann in dieser Einheit erst wahre Existenz. In der Lebensidee wird der Gegensatz von Seele und Leib eine Einheit.

Hinsichtlich der Naturschönheit sagt Hegel: „Als die sinnliche objective Idee nun ist die Lebendigkeit in der Natur **schön**, insofern das Wahre, die Idee, in ihrer nächsten Naturform als Leben unmittelbar in einzelner gemäßer Wirklichkeit **da** ist." Allein er setzt hinzu, daß dies Leben wegen seiner Schönheit in der Natur nicht da ist, und die Schönheit nicht Zweck der Natur, also nicht für sich schön ist: „Dieser nur sinnlichen Unmittelbarkeit wegen ist jedoch das lebendige Naturschöne weder schön **für sich selber, noch aus sich selbst** als schön und der schönen Erscheinung wegen **producirt**."

Es fragt sich aber doch, ob der erste Zweck der Schöpfung nicht Schönheit sey; denn wenn das Schöne Verwirklichung der Idee ist und der Schöpfer ohne Schöpfung nicht göttlich wäre, so mußte der Schöpfer von jeher und in alle Ewigkeit schaffen, das heißt seine Idee verwirklichen, also Schönes hervorbringen wollen. Hierin liegt nun aber, eben wie im Kunstwerke, Nothwendigkeit und Freiheit. Das Schaffende in der Natur will sich selbst als das Vernünftige und muß sich auch als das Vernünftige verwirklichen wollen. Da aber nur erst dann die Idee der Schöpfung verwirklicht ist, wenn alle vernünftig möglichen Modificationen der Idee in's Unendliche neben und nach einander geschaffen werden, wenn Alles ist, was seyn kann; so liegt es blos an der Beschränktheit unserer Naturanschauung, daß wir nur Einzelnheiten auffassen, in welchen gleichsam durch Merkmale des Unterschiedes das höhere

Merkmal der Uridee getrübt wird und von welchen keine dieser Einzelnheiten für sich durchaus Verwirklichung der unendlichen Idee, sondern nur endliche und zeitliche relative Existenz der Idee seyn kann. Theils liegt es aber auch an unserm beschränkten Scharfsinn, daß wir nicht in jeder Erscheinung der Natur das urbildliche Merkmal erkennen, wie wir ja nur in den glücklichsten Momenten unsers Lebens zu dem Bewußtseyn kommen, daß wir selbst eine Modification der Uridee und eine der zahllosen Realisationen des Göttlichen sind und in uns die göttliche Natur fühlen. Es ist ferner unser Egoismus, der uns die Einzelnheiten in der Natur unschön finden läßt, wie z. B. die Dinge, welche uns unbequem, ja oft schädlich werden, bisweilen uns blos unbrauchbar sind. So finden gewiß sehr Viele die Sterne auf ihren Kleidern schöner, als die am Himmel, und der niedere Mensch, der Alles nur nach dem Nutzen berechnet, findet den Baum, der kein Obst trägt und kein Brennholz liefert, nicht schön. Im Gegentheil könnte man sagen, die Natur sey nicht für uns, die wir sie nicht überschauen, sondern für sich schön. Und welche Schönheit muß der Weltgeist in der Natur erkennen, der sich im All verwirklicht hat und sich selbst im All erkennt, und so durchaus Wissen und Seyn ist. Diese Lebendigkeit jedoch erfassen wir ästhetisch nicht als Bewegung an sich, sondern als die Formen gestaltend, an welchen die Form, Färbung, die Bewegung u. s. w. wahrzunehmen ist. Diese Mannigfaltigkeit, in welcher nun die Lebendigkeit zur Erscheinung kommt, muß zur Einheit der Anschauung kommen. Aber Hegel leugnet, daß es zu dieser Einheit in der Anschauung käme und meint, daß in der Natur Alles in scheinbar selbstgültige Einzelnheiten zerfiele, ja daß sogar die Glieder einer Organisation für sich, und besondern Zwecken dienend, selbstständig erschienen. Es sey die sinnvolle

Naturanschauung, sagt Hegel, welche diese Einzelnheiten als Einheit auffasse, daher die Anschauung subjectiv schön, aber das Object, der Naturgegenstand, nicht schön sey: „Sinn nämlich ist dies wunderbare Wort, welches selber in zwei entgegengesetzten Bedeutungen gebraucht wird. Einmal bezeichnet es die Organe der unmittelbaren Auffassung, das andermal aber heißen wir Sinn: die Bedeutung, den Gedanken, das Allgemeine der Sache. Und so bezieht sich der Sinn einerseits auf das unmittelbar Aeußerliche der Existenz, andererseits auf das innere Wesen derselben. Eine sinnvolle Betrachtung nun scheidet die beiden Seiten nicht etwa, sondern in der einen Richtung enthält sie auch die entgegengesetzte, und faßt im sinnlichen unmittelbaren Anschauen zugleich das Wesen und den Begriff auf.“

Läge aber nun kein Sinn in der Naturerscheinung, so könnte die sinnvolle Naturanschauung auch keinen darin entdecken und der ganz subjective Sinn, den sie hineinlegte, wäre dem Objecte nicht angemessen, also eigentlich ein Irrthum; es muß also doch immer eine Wesenheit in der Naturerscheinung liegen, welche mit dem Begriff von dem Objecte aufgefaßt wird, und folglich die Natur auch für objectiv schön erkannt werden. Weder sinnlos noch übersinnlich darf eine ästhetische Anschauung seyn; im erstern Falle gelangte sie zu keiner Erkenntniß, sondern bliebe bei dem Scheine stehen, im zweiten verschwände die Erscheinung und so gelangte die Anschauung nie zur Erkenntniß der Schönheit, welche die Einheit des Realen und Idealen ist. Ueberhaupt dürfen wir nichts, auch die Natur nicht, sinnlos betrachten, und die wahre Naturbetrachtung ist die ästhetische. Es liegt also nicht an der Natur, sondern an dem, der sie be-

trachtet, wenn sie ihm unschön scheint. So gesteht denn auch, jedoch nur bedingungsweise, Hegel der Naturerscheinung Schönheit zu: „So wäre denn also die Natur überhaupt als sinnliche Darstellung des concreten Begriffs und der Idee schön zu nennen, insofern nämlich bei Anschauung der begriffsmäßigen Naturgestalten ein solches Entsprechen geahnt ist, und bei sinnlicher Betrachtung dem Sinne zugleich die innere Nothwendigkeit und das Zusammenstimmen der totalen Gliederung aufgeht." Aber dieses nicht blos Ahnen, sondern sogar Erkennen des Merkmals der Idee im Inhalt des Begriffs von dem Einzelnen, ist nicht nur bei der Anschauung eines Naturgegenstandes, sondern auch Kunstwerkes nöthig.

Es würde uns zu weit führen, alle die Beziehungen durchzugehen, unter welchen die Naturerscheinungen als schön erscheinen, allein Hegel betrachtet solche immer nur unter Beziehungen als schön. Form bleibt seiner Ansicht nach eine abstracte Schönheit, so wie auch die Einheit des Stoffs etwas Abstractes, d. h. hier Form an und für sich, abgesehen von Form einer bestimmten Organisation und Einheit des Stoffs an sich, abgesehen vom Zusammenhang der Theile. Wir müßten, um dies vollständig zu prüfen, aus der Aesthetik heraus und in die Naturphilosophie übergehen, und ich muß es Ihnen überlassen, sich in diesen Beziehungen selbst mit Hegels Aesthetik bekannt zu machen.

Wenn nun die Natur blos eine abstracte Schönheit enthielte, das Ding in der Natur aber ein abgesondertes Einzelne bliebe, welches nur in Beziehung auf einen höhern Begriff könnte schön genannt werden, ohne daß der Begriff des Dinges dem höhern Begriffe gleichzustellen wäre; so bliebe dies ein Mangel. Hegel schließt daher die Betrachtung der abstracten

Schönheit der Form und Einfachheit und Reinheit des sinnlichen Stoffs mit folgenden Worten: „Beide Arten nun aber sind durch ihre Abstraction unlebendig und keine wahrhaft wirkliche Einheit; denn zu dieser gehört ideale Subjectivität, welche dem Naturschönen überhaupt der vollständigen Erscheinung nach abgeht. Dieser wesentliche Mangel nun führt uns auf die Nothwendigkeit des Ideals, das in der Natur nicht zu finden ist, und gegen welches gehalten die Naturschönheit als untergeordnet erscheint."

Ich muß als Vertheidiger der Naturschönheit hier wiederholt fragen: ob der Mangel an idealer Subjectivität in der Natur nicht blos scheinbar ist und nicht in unserer Beschränktheit liegt? — Meine Subjectivität ist auf das beschränkt, was ich von Außen auf mich beziehen kann, also so beschränkt wie meine Beziehung nach Außen. Ich kann nur in Beziehung auf mein Ich setzen, was ich wahrnehmen und denken kann. Daß der Mensch das Ideale in der Natur nicht erkennt, liegt an seiner Beschränktheit in Auffassung der Erscheinung der Natur, von welcher er nur Einzelnheiten aufzufassen vermag. Allerdings ist unser menschliches Bewußtseyn nicht der Mittelpunkt der Natur, und so können wir nicht die Beziehungen der ganzen Natur auf einen Mittelpunkt, auf ein Subject der Natur begreifen und haben keine Ahnung einer Weltseele. Diese Selbstzwecke, welche wir allen einzelnen Dingen unterlegen, lassen uns zur Erkenntniß der Schönheit, welche Verwirklichung einer Idee ist, nicht gelangen, und kein Einzelnes scheint uns wieder im Zusammenstoßen mit Andern selbstständig, am allerwenigsten aber zeigt sich uns, auf dem von Hegel hier angenommenen Standpunkte einer beschränkten Naturanschauung, das belebte Einzelne, als das aus der Idee

frei hervorgebildete, und nicht als die Idee in Wirklichkeit und also auch nicht als das Schöne. Er drückt dies mit folgenden Worten aus: „Das animalische Leben, obschon es als Leben **Idee** ist, stellt doch nicht die Unendlichkeit und Freiheit selber dar, welche nur zum Vorschein kommt, wenn der Begriff sich durch seine gemäße Realität so ganz hindurchzieht, daß er darin nur sich selbst hat, und an ihr nichts Anderes als sich selber hervortreten läßt. Dann erst ist er die wahrhafte freie unendliche Einzelnheit." Die freie wahrhaft unendliche Einzelnheit, was wie ein Widerspruch klingen könnte, bedeutet aber hier die Erscheinung, welche die Idee sich selbst gleich bestimmt hat, das was wir in anderem Zusammenhange als das reale Ideale genannt haben, oder die Gleichheit und das Einsseyn von Gedanken und Bild. Zu Obigem fügt Hegel hinzu: „Das natürliche Leben jedoch bringt es nicht über die Empfindung hinaus, **die in sich** bleibt, ohne die gesammte Realität total zu durchdringen, und sich außerdem in sich unmittelbar bedingt, beschränkt und abhängig findet, weil sie **nicht frei durch sich**, sondern durch Anderes bestimmt ist. Das gleiche Loos trifft die unmittelbare endliche Wirklichkeit des Geistes in seinem Wissen, Wollen, seinen Begebenheiten, Handlungen und Schicksalen."

Erst in der Kunst, meint Hegel, bestimmt die Idee, von andern Einwirkungen völlig frei, eine ihr völlig gleiche Wirklichkeit und somit ihre eigene Existenz.

Hegel betrachtet nun das Kunstschöne von drei Hauptseiten, 1) als das Ideal, 2) die Bestimmtheit des Ideals als Kunstwerk, 3) die hervorbringende Subjectivität des Künstlers.

Da unsere gegenwärtige Aufgabe nur darauf gerichtet

war zu erkennen, was die bildende Kunst sey, welchen Begriff die Aesthetik von ihr giebt, und welche Erkenntniß die Aesthetik selbst ist; so haben wir hier nur noch das Ideal zu erörtern und uns darauf zu beschränken, wie ich überhaupt Alles, was angewandte Aesthetik genannt werden könnte, so wie auch die Verwandtschaft der Künste untereinander, zu einer andern Zeit mit Ihnen zu besprechen mir aufsparen muß.

Hegel stellt an den Eingang dieses dritten Capitels den unumstößlichen Grundsatz, welchen ich Ihnen, meine jungen Freunde, sattsam an's Herz gelegt habe, als wir über Plato's Ideenlehre sprachen, daß Sie nicht die Nachbilder, sondern die Urbilder, die Ideen darstellen sollten. Hegel drückt dies mit folgenden Worten aus: „Die Wahrheit der Kunst darf also keine bloße Richtigkeit seyn, worauf sich die sogenannte Nachahmung der Natur beschränkt, sondern das Aeußere muß mit einem Innern zusammenstimmen, das in sich selber zusammenstimmt und eben dadurch sich als sich selbst im Aeußern offenbaren kann."

Um nun zu dem Ideal zu gelangen, sagt Hegel: daß man eine Reinigung damit vornehmen müsse. Er verlangt, daß man den in der Wirklichkeit aufgefaßten Begriff von dem ungehörigen und blos zufälligen der Individualität absondern solle. Würde man dann aber nicht auf einen reinen, abgesonderten Begriff, ein bloßes Abstractum, stoßen, welches leblos und unerfreulich wäre? Und wie weit darf der Künstler darin gehen, das Einzelne zu verallgemeinen? Schwerlich wird der Künstler auf diesem Wege zum Ideal gelangen, wenn das Urbildliche nicht ursprünglich in seiner Seele lebt und sein Inhalt immer reicher und lebendiger wird, indem es immer mehr von der Natur in sich aufnimmt und mit sich vereint — ja

vereint, meine jungen Freunde! — nicht blos mit sich vereinigt oder verschmelzt. Ich will nicht sagen, daß es unmöglich wäre, auf dem Wege der Absonderung bis zu einem Ideale zu gelangen, wir haben dergleichen Beispiele in dem kunstgeschichtlichen Theile unserer Unterhaltungen gefunden, und ich habe Ihnen selbst Guido angeführt; allein es ist mehr in der Weise des Denkers als des Künstlers so zur Anschauung des Ideals zu gelangen. Hegel giebt nun von dem Ideal folgende Erklärung: „*Das Ideal ist demnach die Wirklichkeit, zurückgenommen aus der Breite der Einzelnheiten und Zufälligkeiten, insofern das Innere in dieser der Allgemeinheit entgegengehobenen Aeußerlichkeit selbst als lebendige Individualität erscheint.*"

Es entsteht nun die Frage, wieviel darf der Künstler *aus der Breite der Einzelnheiten und Zufälligkeiten* aufnehmen? oder mit andern Worten, es entsteht der Streit über Natürlichkeit und Idealität der Kunstwerke. Die Entscheidung der Frage bleibt für jetzt ziemlich schwankend, wenn auch Hegel das Poetische für das Ideale erklärt; denn nach Aeußerungen wie diese (p. 208): „*Ebenso werden auch wohl die Muskeln und Adern angedeutet, doch dürfen sie nicht mit dieser Bestimmtheit und Ausführlichkeit wie in der Natur heraustreten. Denn in alle dem ist wenig oder nichts Geistiges, und der Ausdruck des Geistigen ist das Wesentliche in der menschlichen Gestalt*" — würde dem Künstler wenig Stoff für die Idee bleiben. Das Unbestimmte, das Nebelhafte, ein stumpfer Gypsabguß wäre dann die ideale Form. Und wenn denn die Idee das Allgemeine ist, so muß sie das Allgemeine für alle Theile, für jeden Muskel und jede Faser des Körpers, folglich in jedem Punkte gegenwärtig seyn. Wenn dem nicht

so wäre, wie könnte man zerstreute Theile einer Statue nach der Uebereinstimmung des Charakters zusammenfinden? — Wie gewahr werden, daß eine Statue aus fremdartigen Theilen ohne Ideeneinheit zusammengesetzt ist, wie z. B. die Venus Kallipygos? — Die Idee, als das durchaus und wahrhaft Seyende, muß nicht blos im Auge erkennbar, sondern ebenso auch in der kleinen Zehe eines Kunstwerkes gegenwärtig seyn. Wenn die göttliche Idee nicht in Form, Farbe, Licht, Klang, in allem sinnlichen Wahrnehmen erkannt werden könnte und in Allem, was ist, gegenwärtig wäre, das Göttliche ausschließlich im Gedanken, dem Gefühle und moralischen Handeln des Menschen, in welchen das Ideal in der Poesie Daseyn und Erscheinungsform annimmt, Daseyn hätte; so würde die sichtliche und plastische Welt ein gehaltloser Raum, ein bedeutungsloser Schein, ein lebloser Klumpen, und Gott von der Körperwelt ausgeschlossen, die Gottheit durch die Gränze dieser Körperwelt begränzt und folglich nicht unendlich seyn; sein Seyn finge erst da an, wo die sinnliche Welt aufhörte zu seyn.

Aber noch beschränkender und die Natur ausschließender spricht sich Hegel in der Stelle aus (p. 209): „Wie auch bei der Körperschilderung des Achill wohl der hohen Stirn, der wohlgebauten Nase, der langen, starken Beine Erwähnung geschehen kann, ohne daß jedoch die Einzelnheiten der wirklichen Existenz dieser Glieder Punkt vor Punkt, die Lage und das Verhältniß jedes Theils zum andern, die Farbe u. s. f., was erst die rechte Natürlichkeit wäre, mit zur Darstellung kommt.“ Also auch die Farbe gehört zu dem Unwesentlichen und Unidealen — nur zur Natürlichkeit? — Hierdurch wäre der Malerei überhaupt der Stab gebrochen, in jedem Sinne des Worts. Der Maler müßte seine Hand sinken

lassen. Wir können so kühn seyn zu behaupten, daß Hegel zu sehr Philosoph war, um zu meinen, was seine Worte sagen. Wir schließen hieraus nur, daß ihm der Sinn für bildende Kunst abging. Es zeigt sich dies noch deutlicher in folgender Stelle, wo er über die ideale Bestimmtheit als solche spricht: „Für die bildende Kunst, welche der concretesten Lebendigkeit der Gestalt durchweg bedarf, ist deshalb hier kein Raum und die Lyrik allein vermag in der Erhebung zu Gott den Preis seiner Macht und Herrlichkeit anzustimmen." Die bildende Kunst ist allerdings nicht erst Erhebung zu Gott, sondern das Göttliche ist ihr nah und gegenwärtig im Wirklichen. Hegel erkannte nur nicht in jedem Theile der Erscheinung die Gegenwart der Idee. Von einer andern Seite räumt er der künstlerischen Darstellung ein weites Feld ein. Er gesteht den Darstellungen natürlicher Dinge zu, daß solche Vergnügen gewähren, nicht weil sie Aeußeres abbilden, sondern Vorstellung dieser Dinge aus uns darstellen. Er billigt die Genrebilder als Darstellung des Lebens. Die Wahrheit seiner Ueberzeugung hat er schon an einem andern Orte ausgesprochen, wo er über die Mangelhaftigkeit des Naturschönen spricht: „Bestimmter gefaßt ist aber, wie wir bereits sahen, die Idee nicht nur Substanz und Allgemeinheit, sondern gerade die Einheit des Begriffs und seiner Realität, der innerhalb seiner Objectivität als Begriff hergestellte Begriff."

Hegel spricht seine wahrhaft philosophische Ansicht über Kunst und Ideal, worauf es uns hier hauptsächlich ankommt, im zweiten Theile seiner Vorlesungen über Aesthetik, im zweiten Capitel folgendermaßen aus: Das Ideal der classischen Kunstform (p. 74): „Im wahren Ideal jedoch darf sich die Bestimmtheit ebensowenig zur scharfen Beschränkt-

heit auf die **Einseitigkeit** des Charakters verendli-
chen, sondern muß gleichmäßig wieder zur Allge-
meinheit des Göttlichen zurückgenommen erscheinen.
So ist denn der Gott (der Griechen), indem er die Be-
stimmtheit als **göttliche** und damit als **allgemeine**
Individualität in sich trägt, theils bestimmter Cha-
rakter, theils Alles in Allem, und schwebt in der
vollen einigen Mitte zwischen bloßer Allgemeinheit
und ebenso abstracter Besonderheit. Dies giebt dem
ächten **Ideal** des Classischen die unendliche Sicher-
heit und Ruhe, die kummerlose Seligkeit und un-
gehemmte Freiheit. Als Schönheit der classischen
Kunst nun ferner ist der an sich selbst bestimmte
göttliche Charakter nicht nur geistig, sondern eben-
sosehr äußerlich in ihrer Lieblichkeit erscheinende,
dem Auge wie dem Geiste sichtbare Gestalt." Es ist
das Ideal, also das Allgemeine, in der Erscheinung als das
bestimmte für sich seyende Einzelne, das Einzelne aber, als
Erscheinung des Ideals, ist nicht nur das für sich seyende, ab-
gesonderte Einzelne, sondern zugleich und also Eins mit dem
Allgemeinen, zugleich das Ideale. Z. B. die Menschengestalt
ist nicht eine Persönlichkeit, sondern Erscheinung der Idee der
Menschheit; die Idee der Menschheit ist als ein Allgemeinbegriff
nicht gegenwärtig, sondern nur wirklich und gegenwärtig in der
Erscheinung der Gestalt. Das Ideale ist also Einheit der Idee
und Erscheinung. Erscheinung ist daher gleich der Idee und
diese gleich der Erscheinung.

Meine jungen Freunde! Wir werden durch Hegel, nach-
dem wir einen weiten Kreis der Gedanken durchlaufen haben,
auf den Standpunkt zurückgerufen, von welchem wir ausgingen,
wo wir uns in dem Einsseyn von Geist und Wirklichkeit in

einem paradiesischen Zustand, in einer Seligkeit befanden, welche noch nicht dadurch gestört war, daß wir von der Frucht einer Erkenntniß genossen hatten, welche die Idee und Wirklichkeit trennte. Die Natur war von ihrem Schöpfer nicht abgefallen, und in der Kunst haben wir dies Paradies wiedergewonnen. Hegels Worte, mit welchen wir unsere Betrachtungen schließen, sichern uns von Neuem dieses Einsseyn von Idee und Erscheinung, von Geist und Wirklichkeit, von Realem und Idealem zu.

Ich hoffe, was meine Absicht war, Sie mit der Aesthetik versöhnt zu haben, welche nicht den Leib entseelt, wie ich Eingangs versicherte, sondern darthut, wie in der Kunst beide durchaus Eins sind, und das durchaus Seyende das Einsseyn von Geist und Wirklichkeit ist.

Sie werden Sich überzeugt haben, daß die Erscheinung des Göttlichen in uns, in dem Menschengeiste, und das Ideal Erscheinung des Göttlichen in der Sinnenwelt ist; und wie glücklich ist der Künstler zu preißen, dem sich das Göttliche in seiner idealen Erscheinung offenbart, und in dessen Werke Wissen und Seyn Eins ist!

Ich hoffe, Sie ermuthigt zu entlassen, da ich Ihnen dargethan habe, daß die Kunst vollbringt, was die Weisheit zu erkennen strebt, wie die Idee in dem Endlichen und für sich seyenden Einzelnen das wahrhaft und durchaus Seyende ist.

So mögen Sie frohen Muths auf der Bahn fortschreiten, die, wie wir hoffen dürfen, von Ihnen aus innerm Beruf gewählt ward, und die Sie nicht wie einen Spaziergang, sondern als Pilgerfahrt ernst antraten. Es ist Ihnen dann auch die Kraft verliehen, in Ihre Werke eine Wahrheit zu legen, die nicht von der Außenseite der Natur geliehen, sondern Ausdruck der Seele ist, die mit ewiger Schönheit Alles erfüllen wird, was die Hand des Künstlers hervorbringt.

Anhang.

Als ich meine Vorträge geschlossen hatte, theilte mir ein Freund zwei Abhandlungen „über das Verhältniß des Schönen zum Wahren" mit, welche in der wissenschaftlichen Versammlung zu Lyon 1841 waren vorgelesen worden. Beide Abhandlungen verdienen an sich Beachtung, und die erstere eignet sich noch besonders, hier in einem Anhange mitgetheilt zu werden, weil sie das in gedrängtem Gehalte und systematischem Zusammenhange wiedergiebt, was sich vor uns geschichtlich entfaltete. Dazu kommt noch der Reiz der französischen Sprache, welche mit großer Gewandheit sich ausdrückt, in der guten Gesellschaft gebildet und dann von leidenschaftlichen Rednern und tiefen Denkern angewendet wurde, wodurch sie eine erstaunenswürdige Ausdehnung und Freiheit gewann, ohne die Anmuth der Formen zu verlieren.

Als ich noch vor zwanzig Jahren zu einem Franzosen sagte: „Il y a dans le Moi une réciprocité de sujet et d'objet," gab er mir zur Antwort: „Monsieur, cela ne se dit pas — donc on ne le pense pas." Eine solche Antwort würde

jetzt kein Franzose geben; sie sagen jetzt fast Alles, was sich denken läßt und durchbrechen kühn die Schranken der Sprache. Indeß ist nicht zu leugnen, daß die Sprache auf das Denken einen mächtigen Einfluß behält, denn nur ein großer Geist kommt auf einen Gedanken, für welchen die Sprache bis dahin kein Wort hatte und den Meisten überliefert die Sprache durch ihre Wörter erst Gedanken. Daher hat die französische Sprache eine Unzahl fremder Wörter aufnehmen müssen, um auf fremde Ideen eingehen zu können, wodurch sie an Bequemlichkeit und Witz verloren, was sie an Scharfsinn, an unterscheidender Bestimmtheit gewonnen hat. Und dennoch erreicht sie darin in vielen wichtigen Fällen die deutsche Sprache nicht. Dem Franzosen, welchem unsre Sprache unbekannt ist, wird z. B. die Verschiedenheit von Gefühl und Empfindung, von Gewissen und Bewußtseyn, wegen Armuth seiner Sprache und dem Mangel an Wörtern diese Begriffe bestimmt zu bezeichnen, nicht klar. Selbst nachstehende treffliche Abhandlung erreicht die Lösung der Aufgabe, das Einsseyn von Idee und Erscheinung in der Aesthetik darzuthun, nicht völlig, weil die französische Sprache nur das Wort Symbol hat, was sich allenfalls mit Sinnbild übersetzen läßt, dahingegen ihr das Wort Ebenbild fehlt, und so ist Urbild auch noch etwas anderes als original.

Indem ich eine Uebertragung dieser Abhandlungen hier beifüge, glaube ich meine Zuhörer auf angenehme Weise an das zu erinnern, was ich ihnen ausführlicher vorgetragen habe.

Von den Beziehungen, welche zwischen dem Schönen und Wahren stattfinden. Von Herr Gustav Soldan aus Hessen-Darmstadt.

Welche Beziehungen giebt es zwischen dem Schönen und Wahren?

Um das Schöne zu begreifen, muß man, wie mir scheint, von folgenden metaphysischen Betrachtungen ausgehen.

Das Schöne ist in der Wirklichkeit. Die Wirklichkeit selbst ist das Seyn, welches sich durch seine ihm inwohnende Kraft bestimmt und nothwendig darstellt und erfüllt. Also — kann es nicht besonderes und concretes Daseyn haben, ohne daß es zugleich in sich die ursprüngliche Wirklichkeit alles Daseyns hätte. Aus dieser Unzulänglichkeit unsers Begriffs ist der Unterschied entstanden, den wir das Seyn einer Sache und ihres Scheins, ihre Phänomene, nennen. Also — wenn man die Idee das Seyn nennt, so weit als es vom menschlichen Bewußtseyn gefaßt wird, so setzt man dadurch selbst den Unterschied zwischen einer idealen und einer thatsächlichen Wirklichkeit.

Der Mensch kann aus dem Gesichtspunkte seiner Freiheit auf dreierlei Weisen die Verschiedenheit, welche zwischen dem Seyn und dem Schein, und unter dem Ideal und der thatsächlichen Wirklichkeit stattfindet, auflösen.

1) Die wissenschaftliche Weise, den Unterschied zwischen dem Ideal und der thatsächlichen Wirklichkeit aufzulösen, ist diese, indem durch eine reine Thätigkeit des Denkens die Idee auf die thatsächliche Wirklichkeit zurückgeführt und die Einheit, welche zwischen der einen und der andern stattfindet, erkannt wird.

2) Die menschliche Freiheit kann sich unmittelbar auf die ursprüngliche Bedeutung und den Werth der Dinge richten, und sich selbst zum Gegenstand seiner eignen Vollendung machen, oder mit andern Worten: die einwohnende ewige Ordnung der Dinge kann unmittelbar in der freien Thätigkeit oder den Handlungen des Menschen sich geltend machen. Dies ist die moralische Versöhnung der Idee mit der thatsächlichen Wirklichkeit.

3) Endlich kann das reine Seyn oder die Idee zum Wissen im Menschen durch die reine und unmittelbare Wahrnehmung

eines concreten Daseyns gelangen. Ueberall, wo dies stattfindet, ist das Schöne für den Menschen da, und für seine freie Thätigkeit ist die ästhetische und künstlerische Versöhnung der Idee mit der thatsächlichen Wirklichkeit vorhanden.

Nach dem Vorhergehenden ist also das Schöne die Idee von der Wirklichkeit, insoweit sie sich der Wahrnehmung des Menschen, als unmittelbares Daseyn einer concreten Wirklichkeit, darstellt, oder mit andern Worten: das Schöne ist völlige Einheit zwischen der Idee einer Wirklichkeit und ihrer Form.

Bei der Entwicklung des Begriffs vom Schönen kommt man zu folgenden Schlüssen:

1) Das Schöne enthält immer eine Versöhnung zweier getrennter Begriffe, der Wesenheit und der Erscheinung, die Versöhnung eines völlig concreten und endlichen Daseyns mit der unendlichen Bedeutung, welche es im Vernunft-Zusammenhang der Wirklichkeit hat.

2) Wo das Schöne sich zeigt, ist die Idee der Unendlichkeit, so zu sagen, dem Stoff eines endlichen Daseyns einverleibt. Darum setzt das Schöne immer in seiner Verwandlung in einen freien und geistigen Begriff eine sinnliche Wahrnehmung voraus.

3) Das Schöne, als Idee erfaßt, ist etwas Ursprüngliches, Absolutes, das heißt, daß wir die Idee des Schönen nicht aus der Erfahrung hernehmen, von welcher sie nur das Abgesonderte seyn würde; im Gegentheil ist sie das in unserm Wissen ursprünglich Begründete, und wir gewahren das Schöne nur, wenn die ursprüngliche Idee ihr Gegenbild in einer concreten Wirklichkeit findet und entfaltet.

4) Für das Schaffen des Schönen in den schönen Künsten darf man als Grundsatz weder die absolute Idealisirung, noch die absolute Nachahmung der Natur aufstellen, sondern die Idea-

lisirung der Natur oder der Wirklichkeit. Das Schöne endet da, wo keine Einheit zwischen Idee und Form mehr stattfindet, — eine Einheit, die uns in der Wahrnehmung selbst genügt. Es folgt hieraus, daß das Schöne sich nicht in allen Gebieten der Wirklichkeit darbietet, noch unter allen Umständen. Darum ist nicht jedes wirkliche Ding eine ästhetische Aufgabe und dem Künstler wird durchaus nicht die Wahl seiner Aufgabe gleichgültig seyn. Jedoch muß man eingestehen, daß viel von der Kraft des Genies abhängt, welche selbst einen wirklichen Gegenstand, der an sich nicht ästhetisch ist, durch die freie Idee zu beseelen vermag.

Das allgemeine Merkmal aller Schönheit ist: daß es gefällt. Es muß also zwischen dem Gegenstande, der diese Wirkung macht, und dem Subject, welches fähig ist solche zu empfinden, ein gewisses Verhältniß stattfinden, welches aus der Einheit der Wirklichkeit selbst, oder, um so zu sagen, einer vorherbestimmten Harmonie zwischen der materiellen Beschaffenheit und dem geistigen Zustande hervorgeht.

Ehe wir uns über das Verhältniß dieser beiderlei Existenzen Rechenschaft geben können, müssen wir, um ästhetischer Weise zu sprechen, versuchen, die Erscheinungen zu specificiren und zu zergliedern, welche wir jedesmal in uns und außer uns wahrnehmen, sobald als uns etwas gefällt. Demnach scheint die Beobachtung folgende Thatsachen und Gesetze aufzustellen.

Das Gefühl des Schönen geht aus der Wahrnehmung (oder Anschauung) und der angenehmen Aufregung, welche es im Leben unserer Seele bewirkt, hervor. Aber nicht allemal ist deshalb eine angenehme Aufregung ästhetisch; die ästhetische Wirkung besteht nicht ganz allein in der angenehmen Empfindung.

Das ästhetische Vergnügen muß folgende Eigenschaften haben, die ihm zukommen.

1) Muß es ein reines und unmittelbares Vergnügen seyn, das heißt ein Vergnügen, welches ohne Hülfe der Verstandesthätigkeit aus der Wahrnehmung selbst entsteht.

2) Das ästhetische Vergnügen muß unintereſſirt seyn, das heißt, daß dasselbe keine andere Absicht hat, als den Genuß, der aus der Betrachtung des Schönen selbst entsteht, ohne daß man nöthig hat, andere, dem angeschauten Gegenstand fremde Betrachtungen zu Hülfe zu nehmen.

3) Daher muß man vorerst das ästhetische Vergnügen wohl unterscheiden von dem blos sinnlichen Vergnügen, welches in nichts besteht, als in dem angenehmen Reiz der Sinne, und sodann von dem eigennützigen Vergnügen, welches aus der Vorstellung der Nützlichkeit einer Sache herkommt, ferner von dem geistigen Vergnügen, welches auf der Betrachtung, eine Erkenntniß erlangt zu haben, beruht, folglich auch von dem moralischen Vergnügen, welches auf die Idee des moralisch Guten und seiner Verwirklichung gegründet ist, und endlich muß man es auch von der religiösen Seligkeit unterscheiden, die ihren Ursprung in der Idee von der Gottheit nimmt.

So laßt uns aussprechen, daß das Gefühl des Schönen im unmittelbaren Gewahrwerden der Einheit zwischen der Wirklichkeit und dem Menschen besteht.

Das sind in subjectiver Bedeutung die Merkmale, welche das Schöne bezeichnen, oder ebensowohl das Gefühl des Schönen. Sehen wir nun, welches die Bedingungen und Anlagen in der Einrichtung der objectiven Wirklichkeit sind, die jenem Gefühle sein Entstehen geben und mit ihm zusammenwirken.

Nach Vorhergehendem wird ein Gegenstand schön seyn, wenn er in unserer Seele unmittelbar durch die Idee der Einheit zwischen dem Menschen und der Wirklichkeit ein Vergnügen erweckt. Also muß, daß eine solche Wirkung stattfinden kann:

1) ein in der Wirklichkeit bestimmter Gegenstand da seyn, eine concrete Wirklichkeit, welche man auf irgend eine Weise betrachten kann.

2) Genügt es noch nicht, daß der Gegenstand in sich abgeschlossen bestimmt sey, um ein ästhetischer Gegenstand zu werden. Es erfordert dies die Verbindung mit einem neuen Elemente. Der concrete Gegenstand muß sich in einem gewissen Verhältniß mit dem menschlichen Begriffe befinden, der mit der ursprünglichen Beziehung des Menschen und der Wirklichkeit übereinkommt. Hierdurch wird es möglich, daß eine Anschauung entsteht, in welcher diese reine und ursprüngliche Beziehung sich darthun kann. Es ist eigentlich diese Beziehung selbst, die, ohne Hülfe einer Ueberlegung, uns in der Anschauung eines concreten Gegenstandes gefällt, und welche solchen zu einem ästhetischen Gegenstand macht; denn aus dieser Beziehung und aus dieser Anschauung derselben gestaltet sich die Gewahrwerdung der Idee der Einheit zwischen dem Daseyn des Menschen und einem allgemeinen Seyn.

3) Folgt hieraus, daß der Grund aller Schönheit die Gestalt ist, aber die ideale Gestaltung eines Gegenstandes, das heißt diese der verschiedenen Weisen seiner Existenz, die mit seinem wesentlichen reinen Bestande identisch ist. Das kommt darauf hinaus, daß ein Gegenstand schön ist, insoweit er vollkommen in seiner Art ist, und daß seine Gestaltung in unsere Seele das Gepräge seines Seyns überträgt.

Und hierin liegt das innigste Verhältniß, welches überall zwischen dem Schönen und Wahren stattfindet. Wenn unsere Vernunft durch die Uebereinstimmung sich befriedigt findet, welche sie zwischen dem Seyn eines Gegenstandes und der Gestaltung, unter welcher er sich ihr darstellt, erkennt; so nennen wir diese Einheit zwischen der Wirklichkeit des Gegenstandes und dem in

unserer Vernunft empfangenen Begriff — Wahrheit. Wenn überdies noch die Gestaltung des Gegenstandes so völlig eins ist mit dem Bestand, den unsere Seele zu betrachten sich erfreut, nicht blos als eines schlechthin wahren Daseyns, sondern als eines Stempels, welcher das Gepräge der Idee auf den Stoff einer concreten Wirklichkeit drückt: alsdann empfinden wir ein ästhetisches Vergnügen und sprechen von der Schönheit des Gegenstandes. Es kümmert uns dann wenig, ob dieser Gegenstand wahr sey oder nicht, ob er sich in der Wirklichkeit der Natur, oder als Gebilde der Poesie oder Kunst vorfindet. In der That, dieser Gegenstand trägt so rein und vollkommen einen Charakter von Wirklichkeit an sich, er zeigt unsere innere Natur in einer solchen anmuthigen Uebereinstimmung mit der gegenständlichen Natur, daß, wenn er nicht in der Wirklichkeit ist, doch so wenigstens seyn könnte, indem er in dem Einklange seiner Gestaltung mit seinem Bestande das Leben seines Seyns trägt.

So ist alle Schönheit auf Wirklichkeit gegründet, aber alles Wirkliche enthält nicht Schönheit. Wenn wir vollkommen wären, so würden wir wahrscheinlich die Schönheit sehen, wie wir die Wahrheit überall erkennen würden; aber wie wir sind, nach allen Seiten in unsern Organen und Fähigkeiten beschränkt, sind wir immerfort dem Irrthum in der Wahrnehmung der einen und der andern ausgesetzt. Das Gefühl verirrt sich in der Anschauung, wie die Vernunft in der Reflexion. Jeder schafft sich sein Ideal des Schönen, wie er seinen Grund der Ueberzeugung festsetzt; jeder fühlt das Schöne, wie das Wahre, nämlich nach seiner ästhetischen oder geistigen Entwickelung. Wo nun die Probe des Schönen finden? Vielleicht giebt es ebensowenig einen durchaus entscheidenden Prüfstein der Schönheit als der Wahrheit. In der Würdigung des Schönen findet sich vielleicht sogar noch mehr Schwankendes und Ungewisses,

als in der Würdigung des Wahren, weil unsere Empfindungen unmittelbarer, viel sich selbst bestimmender und darum unserer Aufsicht viel leichter sich entziehend sind, als unsere Urtheile, unsere Ueberlegung und die andern Operationen unsers Denkens.

Darum muß sich jeder auf sein eignes Gefühl des Schönen berufen, wie in Angelegenheiten der Wahrheit und der Sittlichkeit sich jeder auf seine Vernunft und sein Gewissen beruft; dies sind hier die einzigen Richter, welche die menschliche Freiheit anerkennen soll und kann.

Jedoch ist es unmöglich, eine gewisse Gleichheit in der ästhetischen Bildung des Menschen zu verkennen. Wie es allgemeine Gesetze giebt, nach welchen unsere Vernunft verfährt, wie ungefähr in allen Menschen die Erscheinungen im Gewissen dieselben, oder wenigstens ähnlich sind, ebenso gehören die Gefühle, welche die Anschauung des Schönen hervorbringt, mehr der Menschheit als dem Einzelnen an. Nur in der Anwendung auf die Menge der Gegenstände sind diese Empfindungen in den verschiedenen Individuen nothwendig nach dem Grade der Vollkommenheit, von dessen Höhe herab jeder die Gegenstände anschaut und deren ursprüngliche Geltung im Wesen des Seyns empfindet, abweichend. Die nämlichen Abweichungen thun sich dar in den Begriffen vom Wesen und in den Sitten der Menschen, ohne uns zu hindern, eine Allgemeinheit der Gesetze der Vernunft und des moralischen Gefühls anzunehmen. So auch, unerachtet aller der auffallenden Unterschiede, welche wir immer in der Beurtheilung des Schönen bei den verschiedenen Völkern, bei den verschiedenen Einzelnen und nach den verschiedenen Altern der Völker und der Einzelnen wahrnehmen, müssen wir doch ein unerschütterliches und ewiges Gepräge des Schönen anerkennen. Es muß seyn; denn wir haben davon ein Bewußtseyn und dazu eine Liebe. Aber dieses Gepräge ist in der

Seele des Menschen und nicht in der Wirklichkeit der Gegenstände. Es giebt keine Musterschönheit, kein durchaus Schönes, es giebt keine ästhetische Vorschrift. Im Gegentheil! alles Wirkliche, was fähig ist der Anschauung des Menschen das Schöne darzubieten, besitzt in sich selbst seine musterhafte Schönheit. Es folgt hieraus, daß es viele Gattungen des möglich Schönen giebt, und noch überdies, daß jeder Gegenstand nur schön ist, insoweit er in seiner Gattung schön ist.

Man muß ebenfalls verschiedene Grade der Schönheit annehmen, aber diese verschiedenen Grade können nur in Bezug auf die verschiedenen Gattungen des Schönen nach ihrer ursprünglichen Geltung zu der Realität und zu ihrer Gestaltung im Allgemeinen angenommen werden. Hiernach wird ein schöner Gegenstand unter den Schönheiten einer andern Gattung einen um so höhern Grad einnehmen, als der Begriff der ursprünglichen Wirklichkeit um so vollkommener durch die vorliegende Form hindurch, in welcher der Gegenstand angethan ist, zu unserer Seele gelangt.

Das Schöne ist also nicht blos eine innere Angelegenheit, wobei es von der Individualität eines jeden abhängt, ob ein Gegenstand schön sey oder nicht, es muß eine in sich bestimmte Existenz enthalten und darstellen. Das Schöne, als das Wahre, hat zugleich eine objective Bedeutung, das heißt, daß es einen innerlichen und absoluten Werth einschließt, abgesehen von eines jeden individuellen Empfindungen. Hieraus geht ein Grundsatz von größter Wichtigkeit für die Künste und für die Prüfung der schönen Künste hervor, nämlich, daß man bei der Schätzung des Schönen sich nicht darauf beschränken muß, es aus einem blos individuellen Gesichtspunkte zu beurtheilen. Das Schöne ist nicht gleich dem Interessanten oder Anziehenden, welche in der That nur einen subjectiven Werth haben. Das Interessante hängt von der Weise ab, mit welcher ein Gegenstand die Em-

pfindung reizt, oder von der persönlichen Neigung des Individuums, ohne die reine Bedeutung der Gestaltung des Gegenstandes zu beachten. Man muß jedoch bekennen, daß das Interessante ein untergeordnetes Element des Schönen ist, von welchem es mehr oder weniger die nothwendige Folge ist.

Aus alle dem Vorhergehenden muß man den Schluß ziehen, daß das Schöne nicht durch die sinnliche Wahrnehmung allein, noch durch den bloßen Gedanken begriffen wird, sondern daß es Gegenstand der innigsten Einheit aller geistigen und sinnlichen Kräfte in der Thätigkeit der Seele ist.

Sich Rechenschaft von diesen Kräften und der Weise, wie die verschiedenen Formen des Schönen sie in unserer Seele anregen, geben, ist, soviel als möglich, das Gefühl auf den Begriff zurückführen, es ist die Verhältnisse zwischen dem Schönen und Wahren entwickeln.

Wir wollen nun versuchen, in dem weiten Bereich des Schönen die wichtigsten Gesichtspunkte, aus welchen, wie uns scheint, es in den verschiedenen Sphären seiner Anwendung in's Auge gefaßt werden muß, festzusetzen, um seine Verhältnisse zum Wahren zu entwickeln. Das Schöne stellt sich unserer Seele in zwei Offenbarungsformen dar: in der Natur und in den schönen Künsten.

Sprechen wir zuerst von dem Schönen in der Natur.

Um das Schöne in der Natur darzulegen, muß man:

1) den Begriff von der Natur an sich auffassen,

2) ihre Beziehungen zu dem Geiste erkennen, und

3) endlich mit ihr die Idee des Schönen an sich vergleichen.

Der Begriff der Natur folgt unmittelbar aus dem Begriffe des allgemeinen Daseyns. Die Natur ist die Herausstellung der Vielfältigkeit der Dinge, durch die der Wirklichkeit einwohnende Kraft. Der Geist ist die Offenbarung der Einheit des

Daseyns, eine Einheit, welche sich der materiellen Vielheit gegenüber geltend macht. Das stoffhaltige Seyn des Geistes besteht in dem Wissen, welches er von materieller Wirklichkeit hat. Also können die Beziehungen zwischen der Natur und dem Geiste auf folgende Weise ausgesprochen werden:

1) Die eine und der andere setzen sich gegenseitig.

2) Beide folgen nothwendig aus dem Begriff des Daseyns.

3) Die Natur schließt die Elemente der Ideen, welche sich im Geiste durch das Denken bilden, in sich ein. Die Ideen schlummern, so zu sagen, in der Natur; es ist in dem Geiste, daß sie vermittelst des Bewußtseyns eine unabhängige Substanz annehmen.

Für das Schöne folgen aus diesen Beziehungen nachstehende Sätze:

1) Das Schöne muß in der Natur wirklich seyn, weil alle Ideen des Geistes nothwendig in der Natur enthalten sind.

2) Aber das Schöne existirt darin nur als Urstoff und ohne daß die Idee zu ihrer Freilassung, zu ihrem unabhängigen Seyn gelangt ist, indeß das Schöne in den Künsten nichts Anderes ist, als die in der Natur angedeutete Offenbarung und Entfaltung der Idee.

3) Im Schönen der Natur bezieht sich ganz allein die Form auf das Individuum, welches in ihr angethan ist, auf das unmittelbare und concrete Daseyn, indeß in den schönen Künsten die Form sich auf die allgemeine Bedeutung der Idee bezieht. In der That! ein schöner Gegenstand in der Natur ist es, insofern seine Form und das Individuum in seiner Besonderheit wahrhaft und ursprünglich darstellt, was soviel sagen will, daß die schönsten Gegenstände in der Natur die sind, welche in ihrer Individualität am vollkommensten entwickelt sind, auf das Reinste die Art darstellen, indem sie das treueste und charak-

teristischste Bild geben. So ein Baum, der durch die glückliche Ausbildung aller seiner organischen Theile uns den wahren Typus seiner Art in dem angeschauten Individuum darbietet, wird ein schöner Gegenstand seyn; eine Landschaft, welche, durch eine glückliche Zusammenstellung von charakteristischen Gegenständen die Eigenthümlichkeit der Oertlichkeit bezeichnend, die Natur in ihrer Einheit zeigt, gefällt uns durch ihre Schönheit. Wir nennen eine menschliche Gestalt schön, wenn sie in ihren Formen und den Verhältnissen ihrer Theile und in der Gesammtheit ihrer Umrisse den wahren Ausdruck der Vollkommenheit, oder einer menschlichen Vollendung einschließt. So viel als es Ideen des Vollkommenen giebt, so viel verschiedene Formen giebt es sie auszudrücken. Also ist die Idee das Unendliche, folglich die Zahl der Formen, in welchen solche verkörpert werden kann, muß jener gleich seyn. Auf diese Weise erklärt sich die unermeßliche Mannigfaltigkeit der verschiedenen Gattungen und der verschiedenen Schattirungen des Schönen, vorzüglich der menschlichen Schönheit, bei der die Idee viel freier in den Weisen ihrer Offenbarung ist, als überall sonst in der Natur. Aber hier wie überall beruht die Schönheit immer in der Uebereinstimmung zwischen der Idee und der Form, in der Wahrheit und Aechtheit des Gepräges.

Auch giebt es Erscheinungen in der Natur, welche wir schön nennen, ohne daß es scheint, sie hätten den Einklang zwischen der Idee und der Form. Der Sonnenuntergang, das Meer, der gestirnte Himmel, ein Gewitter, scheint mir, gefällt uns nur, weil die Idee des Unendlichen die beschränkte Form übersteigt, und es ist gerade in dieser Erhebung der Idee über die Form, daß das Erhabene besteht. Es setzt also doch einen Contrast, eine Dissonanz zwischen der Idee und der Form voraus, eine Dissonanz jedoch, welche allemal sich in der Idee der

Freiheit auflöst, durch welche der Mensch über die Größe und das Geschick in der Natur siegt und sich zu der Anschauung des Unendlichen der Gottheit erhebt.

Gehen wir nun zum Schönen in den Künsten über.

Wir müssen den Begriff der Kunst auf dem Grunde der Freiheit des Menschen suchen. Hier nur wird das Daseyn Idee, das heißt, daß es zum Wissen seiner Wahrheit und seiner Wesenheit gelangt. In dem Begriffe seiner eignen Macht liegt die Freiheit. Man kann die Kunst folglich vorläufig so erklären: die freie Offenbarung der Idee in ihrer nothwendigen Einheit mit der Wirklichkeit. So ist die Form, unter welcher die Wirklichkeit erscheint, nicht mehr in der Kunst wie in der Natur das sclavisch Zufällige und durchaus Seyn des Einzelnen, sondern sie verbindet sich wesentlich mit der Idee, welche sich im Individuum der Anschauung offenbaren will. Eigentlich kennt die Kunst keinen andern Zweck als die einzelne Offenbarung der Idee. Alles, was diesem Zweck fremd ist, gehört nicht zu der Angelegenheit der Kunst.

Die Originalität in der Kunst findet sich da, wo ein Werk sich unserer Seele als die reine Hervorbringung der idealen Freiheit zeigt. Die künstlerische Schöpfung besteht also in der Verwandlung der frei erfaßten Idee in eine abgeschlossene Wirklichkeit, so daß diese das Bild der Idee wird.

Der Künstler soll also nicht blos ersonnenen Gedanken folgen, vielmehr soll er trachten das zu verwirklichen, was man das schöne Ideal nennt, was nichts Anderes ist, als ein lebendiger und anschaulicher, mit Freiheit gedachter Begriff einer Wirklichkeit.

Das Nachdenken dient nur dazu, das Ideal mit um so mehr Bestimmtheit zu verwirklichen.

Die erzeugende Kraft des Schönen in den Künsten ist die

Einbildungskraft. Man kann die Einbildungskraft erklären als den Geist, der sich selbst in der ursprünglichen Einheit des Daseyns anschaut; dies ist zugleich die Idee der in sich abgeschlossenen Wirklichkeit; in der Einbildungskraft erblickt sich der Geist in seinem innersten Zusammenhange mit der Wirklichkeit. Folglich ist die Wahrheit die von der Vernunft, im Bewußtseyn des Menschen, aufgefaßte Wirklichkeit. Mithin ist die Wahrheit der Grund der Einbildungskraft und alles Schönen, was diese erzeugt.

Das Gefühl der Nothwendigkeit, die Wahrheit für den Grund der Schönheit anerkennen zu müssen, trieb viele Kritiker, Künstler und Dichter, als allgemeinen Grundsatz für alle Künste die absolute Nachahmung der Natur aufzustellen. Unter den Alten ist es hauptsächlich Aristoteles, der diesen Grundsatz aufstellt; seit der Wiedergeburt der Wissenschaften und schönen Künste ist es besonders die englische und holländische Schule, welche ihn in Anwendung auf das Schöne befolgt und entwickelt hat. Aber wir müssen bemerken, daß diese aus einem speciellen verschobenen Gesichtspunkte ausgehende Meinung übertrieben und fehlerhaft ist. Die bloße und sclavische Nachahmung der Natur kann nicht die höchste Vorschrift für die Kunst seyn; denn die Kunst hat gerade die Absicht, sich die Natur zu unterwerfen, um sie aus dem Standpunkte der freien Idee wieder zu erschaffen. Man sollte daher meinen, daß Aristoteles unter dem Ausdruck *Μίμησις* etwas dem Künstler Würdigeres verstände, als die sclavische Nachahmung der Natur wäre.

Eine andere Ueberschwenglichkeit hat nicht gefehlt sich in Sachen der Kunst einzudrängen: es ist der Grundsatz absoluter Idealisirung, ein Grundsatz, welcher vielleicht unsern Schiller in der ersten Begeisterung seiner Jugend leitete. Wie es außer der Natur und ohne die Natur weder einen Geist, noch eine

geistige Freiheit giebt, ebenso vermöchte die Idee nicht sich in einem Körper, den sie sich unabhängig von der Natur schüfe, zu offenbaren. Im Gegentheil, das Wesen der Kunst besteht gerade darin, die in die Natur versenkte Idee vermittelst der Kräfte, welche der Natur selbst eigen sind, aus ihr hervorgehen zu lassen.

Es folgt hieraus, daß die Kunst zum wesentlichen Urstoff die Wirklichkeit der Natur haben muß, mögen es die natürlichen Dinge außer uns, mag es das natürliche Leben des Menschen seyn. Man kann also das Grundgesetz der Kunst so aussprechen: Bediene dich der Wirklichkeit der Natur als eines Sinnbildes (Ebenbildes) der freien Idee, von der sie schon die Grundzüge in sich trägt. Aus dem, was wir in Beziehung auf die Kunst feststellten, über ihren Zweck und ihr Grundgesetz, ist es leicht, die allgemeinen Beziehungen abzuleiten, welche zwischen der Natur und der Kunst stattfinden. Diese Beziehungen sind keine blos äußerlichen, wie gewisse Philosophen gesagt haben. Im Gegentheil, es findet in der Kunst eine Uebertragung der Natur in die Idee statt, was innigste und bleibende Verhältnisse zwischen der Natur und Kunst voraussetzt. Man hat also Unrecht zu sagen, daß der Künstler sich der Natur bediene, wie der Handwerker seiner Materialien. In der That, die Kunst besteht in nichts Anderm, als mit Freiheit die Wirklichkeit der Natur in ihre sinnbildliche Form auszulegen.

Die vorhergehenden Bemerkungen deuten uns an, was man unter der Wahrheit in der Natur und der ästhetischen Wahrheit zu verstehen hat. Die Wahrheit in der Natur ist die bloße Einheit des Einzelnen an und für sich. Es findet sich diese überall, wo ein in sich abgeschlossenes Wirkliches in völligem Einklang mit seiner Gestaltung steht. Die ästhetische Wahrheit im Gegentheil ist die Uebereinstimmung zwischen der

frei aufgefaßten Idee und der Form der Wirklichkeit, welche ihr zum Sinnbilde dient. Es folgt aus diesen beiden Begriffen, daß die natürliche Wahrheit einen Grundstoff der ästhetischen Wahrheit ausmachen muß, aber daß sie nicht dasselbe, was die letztere, ist. Der Charakter der ästhetischen Wahrheit besteht gerade darin, daß die natürliche Wahrheit nicht unterdrückt, aber durch die Auffassung des Künstlers modificirt, entfaltet und veredelt sey.

Von den Beziehungen, welche zwischen dem Wahren und dem Schönen stattfinden. Von Herrn Armand de Fleury.

Das Wahre ist die Wahrheit und die Wahrheit ist der Gegenstand der allgemeinen Wissenschaft; denn die Wissenschaft als Allgemeinbegriff von der Welt ist nichts Anderes, als der Begriff davon, was ist, von dem Seyn, und was ist, ist die Wahrheit.

Die hier von der Commission unter dem Titel: „Beziehungen, welche zwischen dem Wahren und Schönen stattfinden“ aufgestellte Frage wäre also schon unermeßlich; sie wäre schon über alles menschliche Vermögen und man müßte sie, so scheint mir, an Gott stellen, selbst wenn sie sich auf die Untersuchung über die Theorie des Wahren beschränkte. Daher, wenn man berücksichtigt, daß, um die Beziehungen, welche zwischen dem Wahren und Schönen stattfinden, zu ermitteln, die Kenntniß des Schönen nicht weniger unerläßlich ist, als die des Wahren; so ist es einleuchtend, daß die Verwegenheit der Anmaßung, eine Materie von solcher Schwierigkeit und Wichtigkeit in wenig

Stunden, von einer Sitzung zur andern, von gestern auf heute abzuhandeln, nur der Höhe der Unternehmung gleich wäre.

Gewiß, meine Herren, ich würde glauben Ihre Gedanken sehr übel auszulegen, würde glauben, zu wenig Gerechtigkeit dem Scharfsinne widerfahren zu lassen, der die Aufstellung der herrlichsten Aufgabe geleitet hat, wenn ich voraussetzte, daß Sie unter gegenwärtigen Umständen auf etwas mehr zählten, als eine einfache, sehr flüchtige, sehr allgemeine Andeutung der Beziehungen von den Grundsätzen und der Natur, welche dem Wahren und dem Schönen gemein seyn könnten. Wenn die Frage, wie ich glaube, in diese Gränzen gefaßt seyn soll, so würde ich die Kühnheit haben, mich ihr zu nahen, auf keinen Fall jedoch ohne Sie vorläufig zu fragen, ob Sie mir nicht einige Augenblicke Ihre wohlwollende Aufmerksamkeit schenken würden.

Das Wahre und das Schöne haben mehr noch als Beziehung, meine Herren, mehr als Wahlverwandtschaft zu einander; sie haben nur ein und dasselbe Grundgesetz, ein und dieselbe Natur; sie entspringen das eine aus dem andern und man könnte sagen, daß beide nur eins wären. Das Wahre ist wie der Grund des Schönen, das Schöne ist wie die Gestalt, die Farbe, die Offenbarung des Wahren; und dies bewegt den göttlichen Plato zu sagen, daß das Schöne nichts als das Leuchten des Wahren ist.

Also die Frage über die Beziehungen, welche zwischen dem Wahren und Schönen stattfinden, ist nothwendig auf die Gemeinschaft der Gründe und der Natur zwischen dem Schönen und Wahren zurückzuführen, und eine neue Frage, deren Entscheidung unmittelbar sich auf die Sicherheit der Verhandlung bezieht, ist, zu wissen, ob das Wahre und das Schöne nur gemeinschaftlich die Natur und Gründe haben, die wir ihr gemeinschaftliches Wesen nannten.

Eine Beobachtung wird Ihnen, meine Herren, so wie mir, ohne Zweifel immer aufgefallen seyn, daß man bei dem Anblick einer schönen Sache oft die Idee des Schönen durch den Ausspruch, daß sie wahr sey; beim Anblick einer Sache, die schön oder wahr ist, die Idee, daß sie schön oder wahr sey, durch den Ausspruch, daß sie gut ist, und daß man beim Anblick einer Sache, welche schön, wahr oder gut ist, die Idee, daß sie schön, wahr oder gut sey, durch den Ausspruch, daß sie ordentlich ist, ausdrückt.

Das Gute und die Ordnung sind also, so zu sagen, Eins mit wahr und schön, oder wenigstens in einer sehr innigen Gemeinschaft im Grund und in der Natur mit dem Wahren und Schönen, da sie die andern mit betreffen, da die Benennung, welche dazu dient, das eine von diesen zu bezeichnen, die Idee von allen anregt.

Dies so plötzlich hingestellt, frage ich Sie, meine Herren, und frage mich selbst, ob das Wahre, das Schöne, das Gute und die Ordnung nicht vor Allem das Seyn voraussetzen, das Seyn nicht vor Allem nothwendig ist, daß das Wahre, Schöne, Gute und die Ordnung sey? Auf diese Frage ist nur eine Antwort möglich, diese, daß das Seyn der allgemeine Grund ist; die Natur ist die allgemeine Wesenheit von dem Wahren und Schönen und die Ordnung von dem Guten.

Aber, wird man mir entgegnen, was ist denn das Seyn? Ist die Lüge nicht wie die Wahrheit? die Mißgestalt, ist sie nicht wie das Schöne ist? das Uebel, ist es nicht wie das Gute ist? Die Unordnung, ist sie nicht wie Ordnung ist? — Nein, meine Herren, ich spreche es getrost aus, ich erkläre mit einer tiefen und unerschütterlichen Ueberzeugung: Nein! die Lüge, die Mißgestalt, das Uebel und die Unordnung sind nicht wie das Wahre, das Schöne, das Gute und die Ordnung sind; jene haben Existenz, aber sie haben kein Seyn. Diese Wahrheit findet sich

überdies in allen Dingen, sowohl im Alltäglichen, wenn man sagt: das ist nicht in der Natur, denn die Natur ist die Offenbarung des Seyns; so auch der Philosoph, wenn er erklärt, daß einander widersprechende Existenzen nicht nur keine Gemeinschaft mit einander, sondern eben so wenig irgend eine Beziehung des Grundes oder der Natur hätten; denn die Lüge ist Verneinung der Wahrheit, die Mißgestalt der Schönheit, das Uebel des Guten, die Unordnung der Ordnung. Die einen haben also nicht und können nicht denselben Grund haben, nicht dieselbe Natur der andern, und da das Seyn der Grund und die Natur des Wahren, des Schönen, der Ordnung und des Guten ist, so haben Lüge, Mißgestalt, Uebel, Unordnung ganz und gar nicht ihren Grund und ihre Natur im Seyn, und sind die Abwesenheit des Seyns und deren Verneinung.

Und man wolle hier nicht etwa den Sinn meiner Worte mißverstehen, meine Worte verdrehen und mir in den Mund legen, daß es kein Uebel gäbe, daß das Uebel keine relative Existenz hätte, um mich sodann die Moral leugnen zu lassen, die sich auf die Existenz des Guten und Ueblen gründet. Die Moral leugnen, meine Herren, — wolle Gott nicht, daß ich sie leugne. Aber weit entfernt sie zu leugnen, versichere ich sie im Gegentheil, wenn ich setze, daß das Uebel nicht im Seyn ist, das heißt natürlich wie das Gute; und wer nun hier die Moral leugnete, würde sie sammt der Gottheit leugnen; wenn Einer hier die Schneide der Worte in sein Innerstes führte, so wäre es der Mensch, welcher zu sagen wagte, im Widerspruch mit mir: daß das Uebel im Seyn wäre, denn das Seyn ist Gott und sein Bild, und zu sagen: daß das Uebel als Grund das Seyn hätte, wäre gleichbedeutend damit, daß das Uebel Gott zum Grunde habe.

Wer durch eine so zu beklagende Meinung sich gegen die

Moral erklärte, würde sich doppelt gegen die Vernunft erklären. Die Vernunft, in der That! die uns schon gesagt hat, daß zwei einander widersprechende Existenzen nicht denselben Grund haben können, setzt hinzu, daß ein Gegentheil nicht sein Gegentheil erzeugen kann, und daß eine unmittelbare Folge immer von derselben Natur als ihr Grund ist. Also, wenn wir bedenken, daß die unmittelbare Folge, die unmittelbare Wirkung des Uebels immer in Vernichtung besteht, das heißt, in Verneinung einer Existenz, welche war, eine neue Existenz anzunehmen ablehnt, was wieder Verneinung ist; so muß man wohl zugestehen, daß das Uebel, da es so Verneinung erzeugt, selbst Verneinung ist.

Das Gewissen daher, das Gewissen, dieses Maaß unsers moralischen Seyns, das Gewissen, welches unserm Seyn wie die Uhr der Dauer ist, wie ein Wärmemesser der Luft, und welches man unsern moralischen Wesenmesser nennen könnte, befindet es sich nicht im Schmerz, wenn wir das Unglück hatten, Uebles zu begehen, in Freude, wenn wir so glücklich waren, das Gute zu thun? Also der Schmerz, den hier das Uebel erzeugt, ist von dessen Natur, das Wesen verneinend, welches davon ergriffen wird, und diese Verneinung des organischen Seyns und Lebens ist ein Zeichen des baldigen Herannahens des Todes. Also das Uebel, welches im Gewissen den Schmerz erzeugt hat, ist eine Verneinung, ist Verneinung selbst. Gewiß, meine Herren, Alles, was ich die Ehre hatte Ihnen zu sagen, liegt wohl in der Frage, und es mit Stillschweigen zu übergehen, hätte nicht die Natur der Aufgabe erfüllt; aber nachdem wir das Wahre, das Gute und die Ordnung von ihrem schroffen Gegensatze befreit haben, so beschäftigen wir uns mit dem vorhergehenden Gedanken, daß solche einen Grund und eine Natur haben, welche das Seyn, welche Gott ist.

Das Schöne und das Gute sind also in Gott und nur

in Gott? Ja, meine Herren, in Gott, welcher das einzige Seyn, welcher allein das wirkliche Seyn ist. Aber wenn es so ist, woher kommt es, daß soviel Dinge, die nicht Gott, doch schön, gut und ordentlich sind? Dies kann nur kraft eines vom Wesen ausgehenden Zusammenhanges durch die Eigenschaften Gottes stattfinden, der Wahrheit, der Schönheit u. s. w. folglich so, daß wenn uns in dieser Welt ein Ding schön oder wahr scheint, dieses Ding nur durch Gott und als Ebenbild Gottes schön, wahr u. s. w. seyn kann. Gott, der durch das von ihm eingerichtete Gesetz des Seyns, welches er allen Dingen verliehen hat und ohne welches sie nicht wären, in allen Dingen gegenwärtig ist, ist auch noch in ihnen durch die Eigenschaften des Seyns gegenwärtig, als die Wahrheit, die Schönheit u. s. w. und so ist es auch in der höheren Philosophie und den catholischen Dogmen entschieden zu sagen, daß Gott überall sey; sehen wir noch das Schöne und Wahre irgend wie und wo, so ist es das Sehen des Unendlichen durch das Endliche hindurch, Gott durch die Erde hindurch.

Wer, meine Herren, wird noch sich verwundern, wenn aus der Betrachtung des Schönen und Wahren ein geheimes, religiöses Gefühl hervorquillt? Wer wird sich verwundern, wenn wir beim überraschenden Anblick einer schönen oder wahren Sache uns über den Naturzustand unsers Seyns durch Begeisterung auf einmal erheben, wenn die Entzückung unsers Geistes und Herzens plötzlich alle Energie verdoppelt, verhundertfacht, da es Gott selbst ist, das unendlich Seyende, welches sich uns naht, uns rührt, mit uns in einen sichtbaren Zusammenhang tritt. In diesen Augenblicken unbeschränkter Selbstkraft und Freude, bisweilen durch ihre Größe tödtlich, streben alle Bedingungen des endlichen Seyns in uns zu verschwinden; unsere Füße wollen sich gegen das Gesetz der Schwere über

den Boden erheben; wir wollen die Welt umarmen; unser Blut, dieses Regende des irdischen Lebens, stockt instinktmäßig in unsern Adern, als sollten wir sogleich in das große Leben, welches vor uns ist, übergehen und dessen fortgesetzte Thätigkeit den Tod aufhält.

Zwar selten wird dieses Sehnen der irdischen Natur erhört, selten die endliche Erscheinung des Seyns vor der Offenbarung des Unendlichen durch das Wahre und das Schöne gesprengt; aber diese Offenbarung stützt uns wenigstens auf der Wanderung, erinnert uns an die große Idee von uns selbst, tröstet uns in einem schmerzensreichen Leben durch das Wahrzeichen, daß das selige Leben uns ganz nahe liegt. Jeder von uns wird dadurch dem verirrten Kinde ähnlich, welches nahe war dem Hunger, der Kälte, der Erschöpfung in der Wüste zu erliegen, wenn es plötzlich in der Ferne seine Mutter, die es ruft, gewahr wird. Bei dieser überraschenden Erscheinung verschwindet die Müdigkeit der Kräfte, es richtet sich auf und wir sehen es der Hütte zueilen, von welcher fern es so eben dem Sterben nahe war. Ebenso arme durch Irrthum in die Wüste der Prüfungen ausgesetzte Kinder sind wir; die überraschende Offenbarung Gottes und unserer Heimath, des Gottes, der unsere Mutter wie unser Vater ist, giebt uns von Zeit zu Zeit erneuet die Kräfte wieder, die wir verloren hatten, und wir eilen zu dem ewigen Haus, welches, wenn wir es nicht erblickten, uns nie wieder sehen würde.

O mein Gott! ich kann mich hier nicht enthalten, deinen Namen auszusprechen; die Gerechten sind doch sehr glücklich, vor welchen du dich unermeßlich offenbarst, ohne Unterbrechung und ohne Schleier! — Die Menschen sind doch sehr unglücklich, welche die ihnen dazu vergönnte Zeit, zu verdienen dich zu schauen, dadurch verlieren, daß sie gegen die flüchtigen Prü-

fungen anstoßen und sie verwünschen, welche doch nur eine kurze Strecke bis zu einer Freude ohne Maaß und Ende ausfüllen.

Wir können hier die Abhandlung des Herrn von Fleury abbrechen, weil der Verfasser zu zwar achtbaren erbaulichen Betrachtungen übergeht, welche jedoch die Frage über die Beziehungen zwischen dem Wahren und Schönen nicht weiter erörtern.

Jede von diesen beiden Abhandlungen trägt nicht nur den Charakter ihres Verfassers, sondern auch der einen und andern Nation, welcher der Verfasser angehört, an sich. Diese Verschiedenheit der Auffassung des Gegenstandes und des Ausdrucks der Individualität und der Nationalität, obwohl beide Abhandlungen in einer Sprache abgefaßt sind, wobei der Franzose den Vortheil hatte, daß er in seiner Muttersprache schrieb, schienen mir so bedeutend, daß dadurch der Versuch entschuldigt werden mag, den ich machte, die Arbeiten zweier denkender Männer in einer Uebertragung vorzulegen.

Was die zweite Abhandlung anbelangt, so wird es dem aufmerksamen Leser nicht entgangen seyn, daß, wenn man das Wort Gott mit dem Worte Idee vertauschte, diese Aesthetik des Herrn von Fleury fast ganz Plato's Ideenlehre wäre; und so sehen wir auch hier auf wunderbare Weise, wie die äußersten Enden, der außerweltliche Gott und die immanente Idee, auf einem höhern Standpunkte, der über beiden Ansichten liegt, in einander fließen, und werden zu der Betrachtung hingedrängt, daß der Geist die Schranke aufzuheben strebt, die er selbst aufgeführt hat, und, was die Reflexion für sich unterschied, die höhere Speculation wieder auf eine Identität zurückführt und als ein Einsseyn auffaßt.

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Quandt, Johann Gottlob <<von>>,

Vorträge über Ästhetik für bildende Künstler in der Königl. Academie für bildende Künste zu Dresden

Leipzig 1844

L.eleg.g. 321 pb

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10574466-1